

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
EN COTUTELLE AVEC PARIS IV-SORBONNE

LE SACRIFICE DE LA MÈRE.

ÉTUDE DU MATRICIDE DANS SIX ROMANS DE FEMMES, 1945-1968.

(« LE TORRENT » D'ANNE HÉBERT [1945/1950], *UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE* DE  
MARGUERITE DURAS [1950], *LA BELLE BÊTE* DE MARIE-CLAIRE BLAIS [1959], *THE BELL  
JAR* DE SYLVIA PLATH [1963], *LES BELLES IMAGES* DE SIMONE DE BEAUVOIR [1966] ET  
*EXPENSIVE PEOPLE* DE JOYCE CAROL OATES [1968])

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ADELINE CAUTE

DÉCEMBRE 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»



## REMERCIEMENTS

Cette thèse aura été un grand défi passionnant. Je tiens à souligner la contribution de plusieurs, sans qui elle n'aurait jamais vu le jour.

En premier lieu, je remercie mes deux co-directrices, Lori Saint-Martin et Véronique Gély. Je n'aurais pas pu souhaiter un encadrement plus stimulant et plus humain que celui qu'elles m'ont offert. Leur appui et l'aide qu'elles m'ont apportée ont largement dépassé mes plus hautes attentes.

Merci à Véronique Gély, qui dirige mes recherches depuis 2008, pour sa patience, sa rigueur et son érudition. Ces quatre dernières années, elle m'a toujours encouragée et soutenue jusque dans les changements de cap parfois difficiles.

Merci à Lori Saint-Martin qui, depuis le transfert de mon doctorat à l'UQÀM en 2010, a tout mis en œuvre pour me permettre de mener mon projet à bien. Elle m'a ouvert des horizons de recherche captivants et s'est toujours montrée encourageante et disponible.

Je remercie chaleureusement Dominique Garand, directeur du programme de doctorat en études littéraires de l'UQÀM, qui a autorisé le transfert de mon doctorat en janvier 2010 et qui m'a aussi accueillie dans les meilleures conditions possibles.

Je remercie le Fonds à l'Accessibilité et à la Réussite des Études (FARE) qui m'a accordé une bourse d'excellence à mon entrée à l'UQÀM.

Je remercie également Martine Delvaux et Jean-Jacques Lavoie, les deux membres du jury de mon examen doctoral, dont les observations avisées et les commentaires précis et rigoureux m'ont permis de mieux verrouiller mon questionnement et orienter ma recherche.

Je remercie l'ensemble des membres du jury de soutenance de ma thèse, Anne Tomiche de Paris IV, Karen Haddad-Wotling de Paris X, Isabelle Boisclair de l'Université de Sherbrooke et Martine Delvaux de l'UQÀM, grâce à qui ma soutenance a été un moment d'échange et de dialogue passionnant.

Un grand merci également à Gisèle Guay, bibliothécaire à l'UQÀM, pour tout le temps et l'énergie qu'elle a déployés pour m'aider à trouver les ouvrages et articles dont j'avais besoin.

Je remercie mon beau-père Réal Clavet, qui a relu le manuscrit à plusieurs reprises et a formulé des commentaires éclairants.

Je remercie mes parents, Christine et Martial Caute, et mon frère, Pierre-Emmanuel Caute, qui ont relu mon manuscrit dans les jours qui ont précédé son dépôt avec une patience et une minutie hors du commun, et qui, plus largement, m'ont donné depuis toujours le goût de la lecture, de la culture, et m'ont encouragée à m'épanouir humainement et intellectuellement. C'est absolument à eux que je dois mon souffle et ma passion.

Merci à mes amies de toujours, Nathalie Clément, Anne-Céline Leh et Alice Lafforgue et pour m'avoir motivée dans les moments de découragement.

En dernier lieu, je remercie mon mari, Martin Clavet, qui m'a accompagnée depuis le premier jour de cette recherche. Sans son indéfectible soutien et son amour, cette thèse n'aurait probablement jamais existé.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ACRONYMES .....	x
RÉSUMÉ .....	xi
INTRODUCTION .....	1
Hypothèse .....	3
Corpus .....	4
Cadre théorique .....	11
État de la question .....	15
Plan de la thèse .....	19
Contributions .....	20
CHAPITRE I	
MATERNITÉ ET SACRIFICE .....	21
Introduction .....	21
1.1 Brève histoire de la maternité .....	23
1.1.1 Le concept tardif et problématique de maternité en Occident .....	23
1.1.2 Être mère en France, au Québec et aux États-Unis au XX <sup>e</sup> siècle .....	28
1.2 Critique féministe de la maternité comme institution .....	32
1.2.1 Maternité esclave .....	32
1.2.2 Le paradoxe de la maternité comme institution .....	35
1.3 Présence et absence de la mère en littérature .....	39
1.3.1 Disqualifications et absences de la mère .....	39
1.3.2 Monstruosité physique et morale de la mère .....	43
1.4 Définition de la logique sacrificielle .....	45
1.4.1 Qu'est-ce qu'un sacrifice ? .....	45
1.4.2 Sacrifice et mythe chez René Girard .....	48
1.4.2.1 Le sacrifice girardien .....	48
1.4.2.2 Le mythe girardien .....	54
1.4.3 Applicabilité et pertinence de la théorie girardienne du mythe .....	56
1.4.3.1 Théorie littéraire et théorie mythologique girardiennes .....	56

1.4.3.2 Historicité du sacrifice .....	61
1.4.3.3 Spécificité et originalité des mythes de femmes .....	64
1.4.3.4 Critique féministe de la théorie girardienne : la « tache aveugle de René Girard » .....	66
1.4.4 Le continuum sacrificiel chez Anne Dufourmantelle : la femme sacrificielle (2007) .....	71
1.4.5 La logique sacrificielle : entre continuité et continuum .....	75
1.5 Différenciation générique dans la matrophobie et le matricide .....	76
1.5.1 Du côté de la fille : le matricide de répétition .....	77
1.5.2 Du côté du fils : le matricide de castration .....	82
1.5.3 Différenciation générique de la matrophobie et du matricide en littérature .....	86
Conclusion .....	87
CHAPITRE II	
LES DEUX FILS OU LA CONFESSION DU MATRICIDE : « LE TORRENT » ET <i>EXPENSIVE PEOPLE</i> .....	88
2.1 Une écriture confessionnelle ? .....	88
2.2 « Le Torrent » d'Anne Hébert (1945) .....	97
2.2.1 État de la question .....	97
2.2.2 « La grande Claudine » .....	102
2.2.3 Un matricide sans coupable .....	108
2.2.4 Les suites du sacrifice : François sous emprise .....	114
2.2.5 Conclusion .....	118
2.3 <i>Expensive People</i> de Joyce Carol Oates (1968) .....	119
2.3.1 État de la question .....	121
2.3.2 Nancy, Natashya et Nada : les trois figures de l'étrangère .....	128
2.3.3 Indifférenciation dans la <i>suburbia</i> .....	140
2.3.4 « The Sniper » .....	147
2.3.5 Le retour au désordre .....	156
2.3.6 Conclusion .....	157
2.4 La parole du fils ou le devoir de mémoire(s) .....	159
CHAPITRE III	
GÉMELLITÉ, POLYPHONIE ET MATRICIDE DANS <i>LA BELLE BÊTE</i> ET <i>UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE</i> .....	162

3.1 Configurations et polyphonie dans <i>La Belle Bête</i> et <i>Un barrage contre le Pacifique</i> .....	162
3.2 <i>La Belle Bête</i> de Marie-Claire Blais (1959) .....	176
3.2.1 État de la question .....	176
3.2.2 Louise ou la poupée en loques .....	181
3.2.3 Indifférenciation et gémellité monstrueuse .....	188
3.2.4 Vrai et faux sacrifice dans <i>La Belle Bête</i> .....	191
3.2.5 Féminin, féminité et continuum sacrificiel .....	202
3.2.6 Conclusion .....	207
3.3 <i>Un barrage contre le Pacifique</i> de Marguerite Duras (1950) .....	208
3.3.1 État de la question .....	208
3.3.2 La veillée mortuaire d'une héroïne tragique .....	214
3.3.3 Le refus de l'exogamie .....	225
3.3.4 Le coup de grâce ou la fin du sacrifice .....	234
3.3.5 La possibilité d'un commencement .....	243
3.3.6 Conclusion .....	248
3.4 Variations sur une énonciation polyphonique .....	248
CHAPITRE IV	
MATRICIDE, SUICIDE ET DIALOGISME DANS <i>THE BELL JAR</i> ET <i>LES BELLES IMAGES</i> .....	251
4.1 Destin et voix de filles, de femmes et de mères dans <i>The Bell Jar</i> et <i>Les Belles Images</i> .....	251
4.2 <i>The Bell Jar</i> de Sylvia Plath (1963) .....	264
4.2.1 État de la question .....	264
4.2.2 Voyages en indifférenciation .....	269
4.2.3 Étrangèreté de surface .....	277
4.2.4 Étrangèreté profonde .....	281
4.2.5 Le sacrifice d'Esther .....	292
4.2.6 « A ritual for being born twice » .....	302
4.2.7 Conclusion .....	304
4.3 <i>Les Belles Images</i> de Simone de Beauvoir (1966) .....	305
4.3.1 État de la question .....	305
4.3.2 La <i>suburbia</i> à la française : indifférenciation dans la haute société parisienne .....	310



4.3.3 Les étrangers des <i>Belles Images</i> .....	313
4.3.4 Des sacrifices parallèles .....	320
4.3.5 La fin du continuum ? .....	333
4.3.6 Conclusion .....	336
4.4. Vers un ordre nouveau ? .....	338
CONCLUSION .....	340
La mère victime émissaire .....	340
La différence générique fils-fille dans les textes .....	348
Après le matricide, le chaos .....	353
Bilan théorique .....	354
Vers une nouvelle histoire.....	357
BIBLIOGRAPHIE .....	359

## LISTE DES ACRONYMES

<i>EP</i>	<i>Expensive People</i>
<i>LBB</i>	<i>La Belle Bête</i>
<i>LBI</i>	<i>Les Belles Images</i>
<i>LT</i>	« Le Torrent »
<i>TBJ</i>	<i>The Bell Jar</i>
<i>UBCP</i>	<i>Un barrage contre le Pacifique</i>



## RÉSUMÉ

La littérature au féminin du deuxième tiers du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par la récurrence des motifs de la matrophobie et du matricide (Hirsch, 1991 ; Saint-Martin, 1999 ; Giorgio 2002). Dans une perspective comparatiste, la présente étude s'intéresse plus précisément aux années 1945 à 1968, délimitées par six textes de fiction composés par six écrivaines du Québec, de la France et des États-Unis : « Le Torrent » d'Anne Hébert (1945/1950), *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950), *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959), *The Bell Jar* de Sylvia Plath (1963), *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir (1966) et *Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968).

La notion de sacrifice telle qu'elle a été définie par René Girard (1972 et 1982 notamment) et par Anne Dufourmantelle (2007) est convoquée pour comprendre la représentation textuelle de la matrophobie et du matricide. Combinés à plusieurs analyses féministes de la maternité comme institution (Rich, 1976 ; Irigaray, 1981 ; Olivier, 1980) les définitions et concepts de ces deux théories seront utilisés pour rendre compte des mécanismes horizontaux (c'est-à-dire de persécution menant au sacrifice) et verticaux (de transmission intergénérationnelle du sacrifice) à l'œuvre dans les textes du corpus. De surcroît, le mythe, dans l'acception singulière que lui a donnée René Girard, sera convoqué, pour saisir les enjeux de la parole sur la mère.

Dans une perspective de contraste genré, les trois chapitres d'analyse de la présente thèse sont organisés en fonction du sexe de l'enfant et de la situation d'énonciation. Après un premier chapitre qui pose le cadre théorique et historique de la présente étude, le chapitre II s'intéresse à la perspective confessionnelle des fils matricides du « Le Torrent » et d'*Expensive People*. Ensuite, le chapitre III se penche sur les couples fils-filles et sur la polyphonie qui caractérise *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*. Enfin, le chapitre IV étudie la logique autosacrificielle des deux filles de *The Bell Jar* et *Les Belles Images*, ainsi que les modalités de leurs autoportraits.

À l'issue de la lecture des textes, il apparaît que, dans le corpus, loin d'être synonyme de retour à la paix sociale comme le pose René Girard, le sacrifice des mères et des filles (par identification aux mères) signifie la destruction des sociétés représentées. À ce titre, la présente thèse conclut qu'à une époque riche en bouleversements socioculturels et politiques sur la place et le statut des mères dans les trois pays concernés, ces textes de femmes mettent en image un malaise lié à la maternité telle qu'elle est instituée en France, au Québec et aux États-Unis, ainsi que l'extraordinaire force d'emprise d'une idéologie qui condamne les femmes et les mères à une mort littérale ou symbolique, parfois les deux.

Mots clés : sacrifice ; matrophobie ; matricide ; mère ; figure maternelle rapport mère-enfant ; bouc émissaire ; victime émissaire ; littérature comparée ; littérature au féminin ; Hébert, Anne ; Oates, Joyce Carol ; Blais, Marie-Claire ; Duras, Marguerite ; Plath, Sylvia ; Beauvoir, Simone de ; Girard, René ; Dufourmantelle, Anne ; Le Torrent ; *Expensive People* ; *La Belle Bête* ; *Un barrage contre le Pacifique* ; *The Bell Jar* ; *Les Belles Images*

## INTRODUCTION

La tradition littéraire occidentale a souvent écarté ou disqualifié la mère (Hirsch, 1989 ; Saint-Martin, 1999 ; Giorgio, 2002). Certains des plus grands titres du roman français, québécois et américain comme *Le Père Goriot*<sup>1</sup>, *Le Rouge et le Noir*<sup>2</sup>, *Angéline de Montbrun*<sup>3</sup>, *Trente Arpents*<sup>4</sup>, *Le Survenant*<sup>5</sup>, *The Adventures of Tom Sawyer*<sup>6</sup> et *Portrait of a Lady*<sup>7</sup> la situent en hors-champ : elle est morte en couches ou simplement passée sous silence. Quand la mère se fait une place dans l'intrigue, elle est parfois démente (*Poil de carotte*<sup>8</sup>), brutale (*L'enfant*<sup>9</sup>) ou frivole (*Les Particules élémentaires*<sup>10</sup>). Par leur démission ou leur méchanceté, ces figures maternelles constituent une condamnation en règle de la mère littéraire. Certes, à côté des Folcoche<sup>11</sup> et des Philomène<sup>12</sup>, de bonnes mères ont également marqué la tradition littéraire. Madame de Chartres<sup>13</sup>, Ellen O'Hara<sup>14</sup>, Madame Jasmin<sup>15</sup> ou encore la mère cohenienne<sup>16</sup> s'illustrent par leur tendresse envers l'enfant, et constituent ce que Lori Saint-Martin nomme un « modèle maternel de sacrifice souriant » (1999, p. 47). Toutefois, leur dévotion à l'enfant est si extrême que la subjectivité des mères est niée, et la figure maternelle, d'une certaine manière, disqualifiée. Or, à ces mises à l'écart littérales ou symboliques de la mère s'ajoute parfois un

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, publié de 1834 à 1835 dans *La Revue de Paris* et en volume en 1835 chez Werdet.

<sup>2</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Levasseur, 1830.

<sup>3</sup> Laure Conan, *Angéline de Montbrun*, publié de 1881 à 1882 dans *La Revue canadienne* et en volume en 1884 chez Léger Brousseau.

<sup>4</sup> Ringuet, *Trente Arpents*, Paris : Flammarion, 1938.

<sup>5</sup> Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal : Éditions Beauchemin, 1945.

<sup>6</sup> Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer*, Londres : Chatto and Windus, 1876.

<sup>7</sup> Henry James, *Portrait of a Lady*, publié de 1880 à 1881 dans *The Atlantic Monthly* et *MacMillan's Magazine* et en volume en 1881 chez MacMillan and Co.

<sup>8</sup> Jules Renard, *Poil de Carotte*, Paris : Flammarion, 1894.

<sup>9</sup> Jules Vallès, *L'Enfant*, publié en feuilletons en 1878 dans *Le Siècle* et en volume en 1879 chez La Lanterne.

<sup>10</sup> Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires*, Paris : Flammarion, 1998.

<sup>11</sup> Hervé Bazin, *Vipère au poing*, Paris : Grasset, 1948.

<sup>12</sup> Anne Hébert, *Les Enfants du Sabbat*, Paris : Éditions du Seuil, 1975.

<sup>13</sup> Marie-Madeleine de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris : Claude Bardin, 1678.

<sup>14</sup> Margaret Mitchell, *Gone with the Wind*, 1936.

<sup>15</sup> Marie-Rose Turcot, *Nicolette Auclair*, Montréal : Louis Carrier & Cie, Limitée, Éditions du Mercure, 1930.

<sup>16</sup> Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, Paris : Gallimard.

autre matricide : celui que commettent les fils et les filles romanesques quand ils tuent, littéralement ou symboliquement, leur mère au sein de la diégèse.

L'écriture étant le plus souvent réservée aux hommes dans la tradition littéraire, c'est sous leur plume qu'ont été écrits les grands matricides de la fiction, tels que *Les Choéphores*<sup>17</sup> ou *Psycho*<sup>18</sup>. Toutefois, quand les femmes obtiennent ou s'arrogent le droit d'exister sur la scène littéraire<sup>19</sup>, elles représentent souvent, à leur tour, des matricides tant symboliques que littéraires. C'est le cas des six textes de femme du corpus de la présente étude : « Le Torrent » d'Anne Hébert (1945/1950<sup>20</sup>), *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950), *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959), *The Bell Jar* de Sylvia Plath (1963), *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir (1966) et *Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968).

Riches en bouleversements sociaux et culturels qui ont modifié de façon durable la place et le statut des femmes en Occident (Thébaud, 1986 ; Duby et Perrot, 1990 ; Bock et Thane, 1991 ; McGlen et al., 1998 ; Knibiehler, 2000), les années couvertes par ce corpus sont charnières. Entre 1945 et 1968, les transformations sociales héritées des deux guerres ainsi que le questionnement privé et collectif sur la place des femmes et des mères dans les sociétés occidentales marquent un tournant majeur dans la vie des femmes (Knibiehler, 2000 ; Sineau et Tardy, 1993). Parallèlement, dans les productions littéraires de cette époque, un grand nombre de fils et de filles sont agités de velléités, voire d'impérieux désirs de violence contre leur mère (Hirsch, 1989 ; Saint-Martin, 1999 ; Giorgio, 2002). Dans une société en mutation où le féminisme organisé moderne est à la veille de voir le jour, le matricide au féminin parfois symbolique et parfois littéral qui traverse plusieurs pays occidentaux prend alors une signification particulière.

<sup>17</sup> *Les Choéphores* font partie de la trilogie dramatique d'Eschyle, *L'Orestie*, représentée en 458 avant notre ère.

<sup>18</sup> Robert Bloch, *Psycho*, New York : Simon and Schuster, 1959. Le roman a été porté à l'écran l'année suivante par Alfred Hitchcock.

<sup>19</sup> À ce propos, on consultera notamment *L'Écriture-femme* de Béatrice Didier (Paris : Presses Universitaires de France, 1999, 286 p.) et *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)* d'Isabelle Boisclair (Québec : Nota bene, 2004, 392 p.).

<sup>20</sup> Les dates proposées dans le titre de ma thèse, soit 1945-1968, font référence à l'écriture du « Torrent » (« Hiver-printemps 1945 » selon la mention d'Anne Hébert qui clôt le texte [LT, p. 56]), et à la publication par Oates d'*Expensive People*.

## Hypothèse

La présente étude a pour champ d'investigation le rapport mère-enfant dans les romans de femmes françaises, québécoises et américaines écrits entre 1945 et 1968, sous l'angle d'un double matricide symbolique ou littéral, parfois les deux : le meurtre des mères et celui des filles par identification à la mère. Plus précisément, mon hypothèse comporte trois points principaux.

Tout d'abord, je pose que les mères du corpus sont présentées comme des victimes émissaires au sens défini par René Girard (1972, 1978a, 1982, notamment). Je pose que les violences qui ont cours dans mes textes fonctionnent selon une logique qui rappelle les mécanismes victimaires girardiens et que le matricide y apparaît comme un sacrifice. En d'autres termes, je pose que les matricides symboliques et littéraux commis dans le corpus répondent, non pas seulement à des motifs particuliers liées aux configurations spécifiques des textes, mais aussi à des enjeux collectifs.

Deuxièmement, je pose qu'il y a une différenciation générique marquée dans les textes du corpus et que les fils et les filles se comportent différemment face à la tentation de la matrophobie et du matricide. De fait, les personnages masculins passent à l'acte, tandis que les filles retournent la violence contre elles-mêmes.

Troisièmement, je pose que, contrairement à ce qu'avance la théorie girardienne, les sacrifices présents dans mes textes ne signifient pas la promotion de la paix sociale et de l'ordre, mais au contraire du désordre généralisé. Plus largement, je pose que, au moyen de diverses stratégies discursives et dans des situations d'énonciation et de focalisation variées, les textes démontrent l'iniquité et l'injustice d'un tel sacrifice de la mère.



## Corpus

Le corpus se compose de six textes de fiction écrits par six femmes originaires de France, du Québec et des États-Unis. Dans le cadre d'une étude visant à montrer que le matricide relève non pas d'une situation accidentelle, mais bien d'une configuration générale qui s'ancre dans le culturel et le social, la perspective comparatiste s'est imposée d'elle-même. J'ai opté pour un éventail assez large de textes présentant une certaine variété, tout en offrant les points de convergence qui font l'homogénéité du corpus (c'est-à-dire la présence d'un matricide symbolique ou littéral dans un roman de femme). L'optique de l'élargissement dans le temps a très vite été écartée car, pour les raisons déjà mentionnées et qui ont à voir avec la situation sociale des femmes, il m'est apparu très tôt que les années 1945 à 1968 présentaient une grande cohérence qui risquait d'être diluée et perdue. J'ai donc élargi par l'espace pour finalement retenir six écrivaines, issues de trois traditions littéraires différentes, chargées de bagages historiques et socioculturels variés à l'intérieur de la culture occidentale.

La France, le Québec et les États-Unis du milieu du XX<sup>e</sup> siècle présentent plusieurs points de convergence propices à une étude comparée : si tous les trois se situent à la croisée des chemins victorieuse au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, chaque nation a fait une expérience singulière de la guerre. La France, qui a capitulé après quelques semaines et été occupée par l'Allemagne nazie pendant cinq ans, a vécu une situation très différente de celles qu'ont connues les États-Unis et le Québec, pour qui le combat s'est fait sur un autre continent, quoiqu'avec pour conséquence des pertes humaines lourdes parmi les troupes. De même, si en France, au Québec et aux États-Unis, le christianisme a eu une influence considérable, ces trois pays n'en sont pas moins marqués culturellement par deux religions différentes : le protestantisme pour les États-Unis et le catholicisme pour la France et le Québec. Toutefois, une laïcisation plus ancienne conduit à un recul de la religiosité précoce en France par rapport au Québec, qui ne le connaîtra qu'avec la Révolution tranquille, dans les années 1960. Par ailleurs, si les échanges commerciaux entre la France, le Québec et les États-Unis sont anciens et ont créé entre les trois nations divers ponts de rencontre culturels et linguistiques, deux langues sont représentées : l'anglais et le français, avec certaines

variations plus orales qu'écrites (et, de ce fait, plus discrètes en littérature) entre le français de France et celui du Québec<sup>21</sup>. En d'autres termes, ces trois nations sont assez voisines culturellement pour que la présente comparaison soit fondée en légitimité, sans pour autant être assez proches pour que la qualité comparatiste inhérente à ce projet n'en souffre.

Les quelques vingt années que j'ai isolées, de 1945 à 1968, constituent une période charnière dans le statut et la représentation à la fois des femmes et des mères (Thébaud, 1986 ; Duby et Perrot, 1990 ; Bock et Thane, 1991 ; McGlen et al., 1998 ; Knibiehler, 2000). Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, en France, au Québec et aux États-Unis, la situation des femmes a beaucoup évolué. L'accès grandissant à l'éducation et à l'emploi en est une des manifestations les plus visibles. À l'autre extrémité de la période, la toute fin des années 1960 est marquée par les débuts du féminisme moderne. Bien entendu, ces bouleversements trouvent leur source avant 1945, et notamment dans l'entre-deux-guerres, avec l'obtention pour les femmes du droit de vote au Canada (1918) et aux États-Unis (1920), le raccourcissement des cheveux et des jupes partout en Occident, et l'élévation juridique de la femme au rang de personne au Canada (1929). En France, toutefois, ces années voient aussi la promulgation des grandes lois natalistes introduisant l'interdiction de l'avortement et de la contraception (1920), inaccessibles également au Québec jusqu'aux années 1960. Certes, ce sont les années 1970, avec l'apparition du féminisme organisé, qui apporteront les grandes réformes au droit patriarcal dont les femmes jouissent aujourd'hui. Mais dès les années 1940, la littérature porte les traces des grands bouleversements sociaux-culturels en marche (Duby et Perrot, 1990).

De fait, en raison de sa situation d'entre-deux, la période qui m'intéresse n'a jamais été isolée et étudiée en soi<sup>22</sup>. Pourtant, les années 1945 à 1968 se distinguent de plusieurs manières. Comme l'a montré Paulette Collet (1980), les années 1940 sont marquées, en littérature québécoise, par l'apparition de la mère maltraitante, en opposition avec la mère

<sup>21</sup> À ce sujet, on consultera notamment l'ouvrage de Robert Fournier et Henri Wittman, *Le français des Amériques* (Trois Rivières : Presses Universitaires de Trois-Rivières, 1995, 334 p.).

<sup>22</sup> Ou plus exactement, elle a été étudiée au sein d'une période plus large qui s'étend des années 1920 aux années 1970 (Hirsch, 1989, 10 ; Saint-Martin, 1999, 47-48).

dévouée et douce que de nombreux auteurs ont louée depuis *Julie, ou La Nouvelle-Héloïse* (1761) et *l'Émile, ou De l'éducation* (1762) de Jean-Jacques Rousseau. L'année 1942 avait vu la publication par Philip Wylie de son ouvrage très populaire, *Generation of Vipers*, où les mères sont jugées coupables de tous les maux socioculturels que connaissent les États-Unis. Les thèses de Wylie seront en partie reprises par Hans Sebald, auteur en 1976 d'un ouvrage intitulé *Momism: The Silent Disease of America*, dont l'objet est « une investigation d'une institution sacrée qui s'éteint rapidement »<sup>23</sup>, à savoir la « maternité patriarcale », signe que la forme de matrophobie qu'incarne l'ouvrage de Wylie n'a pas disparu. Du côté de la fiction, entre les années 1940 et la fin des années 1960, sont publiés, outre *Vipère au poing* (1948) et *Psycho* (1959 pour le roman, 1960 pour le film) déjà mentionnés, *Huis clos*<sup>24</sup>, et autres *Mathieu* (1949)<sup>25</sup>, et *Le Temps des jeux* (1961)<sup>26</sup> où la matrophobie semble éclater sous des formes variées et complémentaires.

En outre, la grande diffusion et la popularité des auteures et des textes retenus nous informe sur l'époque qui les a créés. Beauvoir, Duras, Hébert, Blais, Plath et Oates sont toutes des auteures de premier plan, célébrées et rééditées, et les textes choisis, *Les Belles Images*, *Un barrage contre le Pacifique*, « Le Torrent », *La Belle Bête*, *The Bell Jar* et *Expensive People*, ont tous fait date, quoique leur comparaison n'ait jamais été réalisée dans aucune étude. À ce titre, je reprends à mon compte la justification par Marianne Hirsch du choix de son corpus dans *The Mother/Daughter Plot*. Hirsch écrit ceci :

Comme les auteures que j'étudie sont, pour l'essentiel, des écrivaines canoniques et toujours connues, elles peuvent illustrer les identifications multiples et contradictoires engendrées par la place des femmes auteures dans la tradition

<sup>23</sup> Plus précisément, Sebald précise que son ouvrage ne consiste pas en une tentative d'avilissement de « l'institution ancestrale de la maternité » mais « une investigation systématique d'une institution sacrée qui s'éteint rapidement » (« [this book] is not a polemic that tries to degrade the time-honored institution of motherhood, but a systematic investigation of a revered institution that is rapidly going defunct » [Sebald, 1976, p. 2]).

<sup>24</sup> Jean-Paul Sartre, *Huis clos*, représentée pour la première fois le 27 mai 1944 au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, et parue en volume chez Gallimard en 1947.

<sup>25</sup> Françoise Loranger, *Mathieu*, Montréal : Cercle du livre de France, 1949, 347 p.

<sup>26</sup> Diane Giguère, *Le Temps des jeux*, Montréal : Cercle du livre de France, 1961, 202 p.



hégémonique – leur confinement dans la marginalité et leurs aspirations à la centralité.

(Because the writers I study are, for the most part, canonical and not forgotten women writers, they can illustrate the multiple and conflicting identifications engendered by women writers' place in hegemonic tradition – their predicaments of marginality and aspirations to centrality [Hirsch, 1989, p. 9].<sup>27</sup>)

Toutefois, mon étude présente une particularité supplémentaire : seuls des romans de femmes ont été retenus, mais ils présentent des enfants des deux sexes sous la coupe d'une matrophobie constitutive du rapport à leur mère. De fait, le rapport à la mère, et, à plus forte raison, la haine de la mère, ont fréquemment été analysés comme n'ayant pas le même sens selon le sexe de l'enfant. Selon l'analyse d'Amber Jacobs,

[l]es comptes rendus cliniques des symptômes spécifiques à la relation mère-fille tendent à décrire les difficultés psychosexuelles dans le cadre de cette relation comme résultant d'une identification réciproque excessive, d'un manque de limites et de fantasmes meurtriers et suicidaires qui dérivent des anxiétés primitives concernant l'absorption par la mère et la séparation d'avec elle.

(Clinical accounts of the symptoms specific to the mother-daughter relation tend to describe the psychosexual difficulties in this relation as resulting from collapsed identification, lack of boundaries, and murderous and suicidal phantasies deriving from primitive anxieties about engulfment inside the mother and separation from her [Jacobs, 2007, 24].)

De fait, poursuit Jacobs, c'est dans la dynamique séparation-identification que se jouent les rapports des filles avec leur mère, et plus largement, à leur propre maternité. C'est la raison pour laquelle Adalgisa Giorgio, lectrice de Julia Kristeva, écrit que « le meurtre de la mère est bien plus difficile pour les femmes que pour les hommes, en raison de l'identification des femmes avec elle »<sup>28</sup>. À ce titre, il m'a paru passionnant d'étudier le traitement de la

<sup>27</sup> J'ai traduit l'ensemble des citations anglaises de ma thèse, à l'exception de *The Bell Jar*. Dans ce dernier cas, je me suis référée à la traduction par Michel Persitz du roman publiée en 1972 sous le titre *La Cloche de détresse*.

<sup>28</sup> « the murder of the mother is much more difficult for women than for men, owing to women's identification with her » (Giorgio, 2002, 15).

matrophobie par des auteures femmes, à la lumière de cette vision selon laquelle le matricide au féminin aurait un sens tout particulier.

Tous les romans du corpus ont donc été écrits par des femmes, mais la perspective narrative, elle, varie. Ils présentent tantôt des filles (*Les Belles Images*, *The Bell Jar*), tantôt des fils (« Le Torrent », *Expensive People*), tantôt les deux (*La Belle Bête*, *Un barrage contre le Pacifique*). Cette variété permet de conserver un élément *genre*<sup>29</sup> (garçon/fille) d'autant plus significatif que les romancières retenues recourent de façon à peu près égale à des protagonistes des deux sexes. À l'intérieur d'un corpus homogène quant au sexe des auteures, nous pourrions donc observer les tendances différenciées, s'il y a lieu, dans la représentation des enfants matricides selon que l'auteure prête la voix (Suhonen, 2009) et le glaive à des fils ou à des filles.

La dernière spécificité du corpus consiste en la pluralité des situations d'énonciation et de focalisation : si, dans les six textes, c'est, au moins partiellement, à travers le regard de l'enfant que la mère est présentée, le recours à des situations d'énonciation différentes selon le sexe et la situation de l'enfant introduit une variable d'importance dans le positionnement de l'enfant à la mère. Ainsi, dans « Le Torrent » et *Expensive People*, la narration est assumée par l'enfant : le matricide est aussi narrateur. *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*, en revanche, sont marqués par la polyphonie ; ainsi, la narration opère un va-et-vient entre les pensées des personnages présentées au style indirect libre ; dans le cadre de ces deux œuvres, la voix de l'enfant matricide se fond parmi une pluralité d'autres points de vue. Enfin, dans *The Bell Jar* et *Les Belles Images*, la narratrice est à la fois victime et bourreau puisqu'elle s'autopersécute. Fait intéressant, contrairement à ce que l'on observe chez Hébert et chez Oates, le « je » narrant des deux filles est marqué par la diffraction et l'instabilité (visible chez Beauvoir notamment par l'alternance entre le « je » de Laurence et la troisième personne du

---

<sup>29</sup> Selon le sexe des protagonistes. Le mot « genré » est la traduction et l'adaptation de l'anglais « gendered », selon l'usage du mot « gender » apparu sous la plume de la féministe Ann Oakley (*Sex, Gender and Society* [Londres : Maurice Temple Smith Ltd, 1972, 225 p.]) pour distinguer entre la réalité biologique et la construction socioculturelle de l'identité sexuelle.

singulier qui la désigne également). Les textes du corpus présentent donc une variation significative en ce qui concerne le statut de la parole sur la ou les figure(s) maternelle(s).

Deux romans présentent donc la mère du point de vue d'un fils narrateur. « **Le Torrent** » d'Anne Hébert (écrit en 1945 et publié en 1950) est le récit à la première personne d'un fils illégitime habité par une grande haine de sa mère autoritaire, qu'il finit par assassiner indirectement, dans des circonstances présentées comme floues. La violence de François contre Claudine est motivée par l'étau psychologique dans lequel elle le maintient pour laver la faute de sa conception et de sa naissance hors mariage. Toutefois, cet étau ne se desserre pas à la mort de Claudine, puisque François se décrit par la suite comme hanté par sa mère et plonge dans l'autodestruction. Deuxième fils unique du corpus, Richard, le narrateur d'*Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968), vit au contraire dans une quête de l'amour de sa mère Natashya (dite Nada), une écrivaine mineure mais de renom, qui hésite entre le confort de sa vie de famille dans l'Amérique des banlieues des années 1960, et l'attraction qu'exerce sur elle le monde des lettres de New York. Réalisant qu'il est incapable de retenir sa mère près de lui, Richard la tue d'un coup de fusil à la fin du roman. Le texte s'achève sur l'annonce par le protagoniste de son suicide prochain.

Les deux romans suivants, qui présentent un fils et une fille, se définissent par une perspective plurielle sur la mère, dans une narration marquée par la polyphonie. Dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959), il y a bien également un matricide, mais c'est par la fille, Isabelle-Marie, et non par le fils, Patrice, qu'il est perpétré. Face à Louise, mère frivole et obsédée par la beauté physique (au point de renier sa fille laide et d'entretenir une relation à caractère incestueux avec son fils très beau), les deux enfants se disputent l'attention maternelle. Quand Louise se remarie, l'équilibre est bouleversé et la violence éclate jusqu'à l'anéantissement de tous les protagonistes, à commencer par le beau-père, puis la mère. Seule Anne, la fille d'Isabelle-Marie, évite la mort, mais elle est abandonnée par sa mère à un monde hostile où elle est irréductiblement seule. *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950) n'est le théâtre que d'une mort, celui de la mère. À la différence des autres œuvres du corpus, cette mort se fait sans heurt, et c'est sur l'image du sourire

trionphant de la mère que se referme le roman. Fait intéressant, la mère durassienne a la même préférence que Louise pour son fils et meurt d'avoir été quittée par lui. Si Suzanne, la fille, vit la mort de sa mère comme un « assassinat » (UBCP<sup>30</sup>, p. 193) perpétré par le fils, cette disparation lui permet d'atteindre une forme de libération d'avec l'emprise maternelle, c'est-à-dire une certaine autonomie.

Enfin, les deux derniers romans racontent l'histoire d'une dyade mère-fille, présentée du point de vue complexe et instable de la fille. *The Bell Jar*, de Sylvia Plath (1963), est le récit d'une dépression, rapportée à la première personne. Dans ce texte, les apparitions de la mère sont rares, et, si la narratrice, Esther Greenwood, affirme détester sa mère, c'est surtout à elle-même qu'elle nuit. En outre, contrairement aux autres œuvres du corpus, ce n'est pas une seule mère, mais une véritable galerie de visages maternels que montre *The Bell Jar*, tous associés à une forme de souffrance, de renoncement et de sacrifice. Rejetant le modèle traditionnel qu'incarne sa mère mais incapable de choisir entre les différentes carrières mutuellement exclusives qu'elle souhaite embrasser, Esther tombe en dépression et fait plusieurs tentatives de suicide. Toutefois, si une personne meurt, ce n'est pas une mère, mais une femme célibataire, en l'occurrence lesbienne, Joan, qui se pend après qu'elle a été repoussée par Esther. *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir (1966), est écrit sous la forme d'un va-et-vient, en apparence aléatoire, entre le « je » d'une fille (qui est aussi une mère) et la troisième personne du singulier qui la désigne également. Dans ce roman, la fille, Laurence, cherche à protéger sa mère, Dominique, de la chute sociale qui l'attend lorsque son riche amant, Gilbert, la quitte. Alors que Laurence nourrissait pour sa mère un mélange complexe de dégoût et de respect, elle résiste à la complicité que Gilbert veut créer avec elle contre Dominique. Confrontée à la facticité des relations humaines autour d'elle et frustrée dans sa tentative de briser « les belles images », Laurence plonge dans une dépression et dans l'anorexie dont elle ne sortira que pour chercher à épargner à sa fille ce qu'elle-même a vécu.

---

<sup>30</sup> Toutes les références à *Un barrage contre le Pacifique* renvoient à l'édition de 1978 chez Gallimard, coll. « Folio ».



Au-delà de la grande diversité des milieux dépeints dans ce corpus, un point commun traverse les œuvres : la matrophobie, appliquée à l'autre ou à soi, parfois aux deux, conduisant à la mort et à la destruction. L'un des objectifs de la présente étude consiste en un questionnement de cette variation genrée devant la matrophobie et le matricide pour les huit enfants<sup>31</sup> de mon corpus.

### Cadre théorique

Comme je l'ai indiqué plus haut, je donne à la matrophobie et au matricide une acception double, au sens où ils s'appliquent aussi bien aux mères des personnages de fiction, qu'aux filles dans des circonstances et des formes que j'explorerai lors de l'analyse des romans. Comme je l'ai évoqué plus haut, je pose comme hypothèse que les désirs matricides qui habitent les enfants de mes textes sont présentés comme l'expression et la conséquence d'une idéologie fonctionnant par le sacrifice d'un individu, ici la mère, comme garantie de l'ordre et de l'équilibre social et culturel. À ce titre, l'omniprésence transnationale des motifs de la matrophobie et du matricide durant la période qui m'intéresse serait le signe d'une crise morale et idéologique au sens large.

Pour vérifier ce postulat, je ferai appel à trois grandes théories : les travaux de René Girard sur le sacrifice et le mythe, un ouvrage d'Anne Dufourmantelle intitulé *La Femme et le sacrifice*, dans lequel elle analyse la place privilégiée de la femme comme victime sacrificielle, et la théorie féministe sous la plume d'Élisabeth Badinter (1980), de Luce Irigaray (1974, 1977, 1979, 1981 et 1985), de Françoise Couchard (1991) et de Christiane Olivier (1980) notamment, qui permet de comprendre et de problématiser le sort réservé aux mères dans les sociétés occidentales.

---

<sup>31</sup> Il y a douze enfants en tout dans les six textes, mais seuls huit d'entre eux sont au centre de l'intrigue. J'ai donc choisi de traiter *The Bell Jar* et *Les Belles Images* comme le texte de deux filles uniques. Quant aux deux filles de Laurence, dans *Les Belles Images*, elles seront étudiées sous l'angle de l'éducation que leur donne leur mère, et non en tant que protagonistes principales, puisqu'elles apparaissent peu de manière autonome.

Ce n'est pas seulement la question de la nature mimétique de tout désir humain, notion qui constitue le cœur de la théorie de René Girard et la base de sa théorie littéraire (Girard, 1961), mais aussi et surtout son analyse du sacrifice qui va m'intéresser ici. Selon l'auteur du *Bouc émissaire* (1982), lorsqu'une société primitive, c'est-à-dire sans système judiciaire organisé, menace de sombrer dans le chaos, elle élit arbitrairement une victime émissaire, qu'elle accuse de crimes monstrueux, avant de l'expulser, ou de la tuer. Lorsque la victime est tuée, elle l'est collectivement ou entre les mains d'un « prêtre », qui agit au nom de la communauté au complet. Ce sacrifice, qui sauve la société de la guerre civile, permet l'émergence d'un consensus (en l'occurrence, contre la victime émissaire) et, partant, le retour à la paix sociale. Lorsque ce sacrifice est raconté dans un texte où le point de vue des persécuteurs est mis en avant, Girard parle de mythe (1972, 1978, 1982 et 2003 notamment)<sup>32</sup>. En d'autres termes, dans le mythe tel que Girard l'a défini, le statut de persécuteur se décline à deux niveaux : premièrement, celui du persécuteur-agissant qui prend part au sacrifice, et deuxièmement, celui du persécuteur-narrant, qui relate le sacrifice dans le mythe<sup>33</sup>.

Je pose ici que les six œuvres de mon corpus sont des textes de persécution racontant, chacun, l'histoire d'un ou de plusieurs sacrifices : celui des mères et, parfois, celui de la fille par identification avec la mère. Dans quatre textes, la mère est assassinée par l'enfant ; dans les deux autres, la fille se livre à un autosacrifice présenté comme la conséquence d'une identification avec la mère. Dans tous les cas, les configurations des textes présentent une situation de chaos indifférencié, et la mort littérale ou symbolique des protagonistes (la mère et, le cas échéant, la fille) est envisagée comme synonyme de libération et de retour à l'ordre.

---

<sup>32</sup> De ce fait, le concept girardien de mythe est en rupture avec les autres grandes théories du mythe, comme celle de Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* [Paris : Presses Universitaires de France, 1960, 536 p.] et *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés* [Paris : Albin Michel, 1996, 243 p.], notamment), de Mircea Éliade (*Le Mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition* [traduit du romain par Jean Gouillard et Jacques Soucasse, Paris : Gallimard, 1949, 254 p.], *Mythes, rêves et mystères* [Paris : Gallimard, 1957, 310 p.] et *Initiations, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation* [Paris : Gallimard, 1976, 282 p.] ou de Northrop Frye (*Anatomy of Criticism* [Princeton : Princeton University Press, 1957, 383 p.] et *Words with Power: Being a Second Study of the Bible and Literature* [Toronto : Harcourt Brace Janovitch, 1990, 342 p.]).

<sup>33</sup> Je pose moi-même ces deux termes qui n'apparaissent pas dans l'œuvre de Girard.

De plus, je le montrerai lors de l'analyse, le geste de l'enfant est présenté, explicitement ou non, en lien avec des enjeux qui dépassent la seule sphère privée et familiale. C'est en raison de cette transcendance de la portée des matricides littéraires et symboliques (aboutis ou interrompus) que je pose ces derniers comme sacrifices.

Toutefois, si les enfants sont persécuteurs et auto-persécuteurs dans les œuvres, le statut de leur parole est problématique, car le texte mêle toujours, à divers degrés selon les textes, une condamnation de la mère et une distanciation d'avec la persécution. Cette distanciation prend la forme d'une dénonciation indirecte des mécanismes qui ont conduit à la mort de la mère, mais aussi, parfois de l'expression d'une certaine empathie envers la mère. Alors que, dans la théorie girardienne, la construction de la monstruosité de la victime émissaire est sans failles, la perspective des œuvres du corpus laisse transparaître une apologie de la mère, en dépit de sa monstruosité. Afin d'éclairer cette variation et d'étudier le statut de la parole sur la mère, la définition girardienne du mythe me servira de paradigme pour comprendre la logique à l'œuvre dans mes textes, en me permettant de poser deux différences fondamentales. Premièrement, la notion de mythe girardien me conduira à problématiser la différence entre un meurtrier, c'est-à-dire un assassin aux mobiles singuliers et privés, et un persécuteur, c'est-à-dire quelqu'un qui pose un geste social et général dans le cadre d'un sacrifice. Deuxièmement, elle me permettra de poser la question de la différence entre persécuteur-agissant (durant le sacrifice) et persécuteur-narrant (dans le récit). En d'autres termes, le recours au mythe girardien comme paradigme me permettra d'interroger à la fois le statut du matricide et la parole sur la mère, dans des situations d'énonciation et des régimes de focalisation variés dans les textes.

Reste la question du statut historique de la persécution. Pour Girard, le mythe raconte un événement qui a eu lieu. Je retiendrai cette idée au prix d'une variation. Ici, je ne lirai pas mes textes comme le récit de sacrifices réels : mes textes se présentent comme des fictions et ne racontent pas des faits historiques<sup>34</sup>. De fait, j'entendrai la notion de sacrifice réel au sens

---

<sup>34</sup> Je reviendrai sur la question du statut autobiographique de *The Bell Jar* et d'*Un barrage contre le Pacifique* dans leur analyse respective.



que lui donne Luce Irigaray, pour qui l'ordre social repose sur la mort de la mère – une mort réitérée et répétée quotidiennement dans l'ordre symbolique et la culture (Irigaray, 1981). À ce titre, il sera alors possible de voir dans mes textes les prémisses d'une critique sociale féministe.

Toutefois, la théorie girardienne ne suffit pas à rendre compte des dimensions multiples des sacrifices de mes textes. Tout d'abord, Girard a explicitement écarté la femme du groupe des « sacrificables » (Girard, 1972, p. 310-311 notamment). Par ailleurs, en créant un rapport de continuité entre la structure humaine du désir, l'ordre social et le sacrifice d'une victime émissaire, Girard passe à côté de la singularité et de l'originalité des circonstances à la faveur desquelles le sacrifice a lieu. En raison de ce manque, la théorie girardienne ne problématise pas ce que j'appellerai le continuum sacrificiel, c'est-à-dire la transmission de valeurs négatives d'une génération de sacrifié(e)s à l'autre. La théorie d'Anne Dufourmantelle, telle qu'elle est exposée dans son ouvrage *La Femme et le sacrifice*, pose, au contraire, que les femmes, et notamment, les mères, sont toujours culturellement sacrificantes et sacrifiées, persécutrices et persécutées. En introduisant une dimension transgénérationnelle dans sa conceptualisation du sacrifice, Dufourmantelle me permettra de saisir les enjeux de transmission de la mère à l'enfant à l'œuvre dans les textes.

Troisième et dernier volet théorique, les travaux féministes poseront et délimiteront la toile de fond théorique de ma thèse. La conceptualisation par Élisabeth Badinter de la relativité maternelle (Badinter, 1980), l'analyse par Françoise Couchard de l'emprise et de la violence de mères rendues monstrueuses socialement (Couchard, 1991), ainsi que l'étude par Christiane Olivier du matricide (Olivier, 1980) seront convoquées pour saisir les enjeux du rapport mère-enfant dans les textes du corpus. Enfin, les travaux de Luce Irigaray sur la place et le statut des mères dans les sociétés occidentales (1974, 1977, 1979, 1981 et 1985), et notamment sur leur meurtre primitif comme base sur laquelle l'ordre culturel s'est construit, apporteront une lumière particulière et essentielle à ma lecture sacrificielle des textes du corpus.

### État de la question<sup>35</sup>

L'état de la question porte sur trois dimensions différentes de l'objet de la présente recherche : l'étude théorique et historique de la maternité, tout particulièrement au XX<sup>e</sup> siècle, l'étude théorique de la maternité dans la fiction, et la question du sacrifice. L'état de la question sur chaque œuvre du corpus sera intégré à l'analyse des textes, et portera sur les relations mère-enfant chaque fois que la bibliographie critique des ouvrages et des auteures le permet.

Pour commencer, disons un mot des travaux théoriques sur la maternité. Du *Deuxième Sexe* et son chapitre sur la maternité (Beauvoir, 1949, t. 2 : p. 326-386) à *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* (Rich, 1976) et à *L'amour en plus* (Badinter, 1980), les travaux féministes sur la maternité posent un *distinguo* essentiel entre la maternité comme expérience vécue et la maternité telle qu'elle est institutionnalisée, soit, le plus souvent, comme asservissement des femmes. C'est le point de départ d'un grand nombre d'études, comme celle de Lori Saint-Martin qui, au début du *Nom de la Mère*, écrit : « Le fait qu'elles portent en leur corps la vie nouvelle a justifié pendant des millénaires leur infériorité sociale (fabriquée plutôt que naturelle) et leur subordination à l'homme » (Saint-Martin, 1999, p. 19).

Margaret Sanger (*Motherhood in Bondage* [1928]), Betty Friedan (*The Feminine Mystique* [1963]), Shirley L. Radl (*Mother's Day Is Over* [1973]), Jessie Bernard (*The Future of Motherhood* [1974]), le collectif français Les Chimères (*Maternité esclave* [1975]), Hélène Cixous (*La Jeune Née* [1975], *Le Rire de la Méduse* [1975] et *La Venue à l'écriture* [1977]), et, plus récemment, Julia Kristeva (*Pouvoirs de l'horreur* [1980a], « L'amour maternel » [1986]), Martine Ross (*Le Prix à payer pour être mère* [1983]) et Patrice diQuinzio (*The Impossibility of Motherhood : Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering* [1999]) pour ne citer que les plus connues ont produit des études très détaillées sur l'institution de la maternité et les contradictions inextricables qu'elles créent pour les femmes. Je reviendrai plus bas sur les travaux de Françoise Couchard (*Emprise et violence maternelles, étude d'anthropologie psychanalytique* [1991]),

<sup>35</sup> Comme la soutenance doit avoir lieu à Montréal, j'ai choisi de conserver le terme québécois pour désigner ce qu'en France, on appellerait l'état de la critique.

d'Élisabeth Badinter (*L'amour en plus* [1980]) et de Luce Irigaray (*Speculum. De l'autre femme* [1974], *Ce sexe qui n'en est pas un* [1977], *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* [1979] et *Le Corps-à-corps avec la mère* [1981], *Parler n'est jamais neutre* [1985], notamment), qui occuperont une place particulière dans la présente étude.

Il est intéressant de noter que les féministes et certains de leurs détracteurs s'entendent dans les premiers temps : les vifs reproches adressés aux mères par Philip Wylie, qui, dès 1942, dénonce l'omnipotence et la surreprésentation des mères aux États-Unis, rejoignent les critiques de certaines féministes dans la détestation de la maternité instituée. Ainsi, Françoise Collin s'élève contre celles qu'elle appelle les « mpères » :

La mpère est une invention du père. La mère (comme *mater*) est mise en place par le patriarcat pour assurer sa pérennité : c'est une mpère. Dans la mère, la femme est bâillonnée, réduite au silence, rendue inoffensive. On lui ferme la bouche avec un pénis ou un enfant. [...] La maternité est une mpaternité : elle se vit hors de l'homme mais sous son contrôle (Collin, 1992 : p. 81).

Selon l'analyse de Collin, cette maternité pleine de contradictions socioculturelles attire sur les mères, objets contre leur gré d'un culte négatif, une matrophobie pouvant mener à une extrême violence de la part de l'enfant. C'est également ce que démontre Julia Kristeva dans « L'amour maternel » (Kristeva, 1986). Mais il s'agit là d'une violence matricide symbolique, celle qu'ont étudiée les grands textes du matricide, comme *Les Enfants de Jocaste* (1980) de Christiane Olivier et *On Matricide : Myth, Psychoanalysis, and the Law of the Mother* (2007) d'Amber Jacobs, où l'imaginaire occidental lié à la mère est présenté comme largement hérité des structures du mythe de Clytemnestre et devant d'urgence être dépassé. Toutefois, si les rapports mère-fille ont intéressé la plupart des théoriciennes de la maternité, rares sont, à ce jour, les études qui se sont penchées sur la relation mère-fils. Les travaux de Christiane Olivier comptent parmi les exceptions notables à cette tendance.

Ce sont les années 1980 qui ont marqué le début des grandes études de la maternité et des mères dans la fiction, du fait que la véritable apparition de la mère comme objet d'intérêt critique est un phénomène récent. C'est ce qu'affirment et montrent par l'exemple la plupart

des théoriciennes de la maternité en littérature (Collet, 1980, p. 131-132 ; Saint-Martin, 1994a, p. 115 ; Giorgio, 2002, p. 11-45 ; Caron, 2002, p. 128-129). Certes, il existe quelques études plus anciennes, comme *La Mère dans le roman canadien-français* de Sœur Sainte-Marie-Éleuthère (1964), mais elles ont rarement l'envergure de la grande étude canonique de Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot* (1989). Dans cet ouvrage foisonnant, l'auteure ouvre la voie à une meilleure compréhension de la dynamique séparation/identification dans les rapports mère-fille présentés dans la fiction, à la lumière de l'analyse d'un corpus anglo-saxon. Plus récemment, *Le Nom de la Mère* (1999), de Lori Saint-Martin, met l'accent sur la réinvention culturelle de la maternité en tant qu'elle passe par l'écriture des rapports mère-fille dans les textes de femmes québécoises. Le chapitre intitulé « Matricides et Infanticides » (Saint-Martin, 1999) traite d'ailleurs de certains textes étudiés dans la présente étude.

Bien que l'intérêt critique pour la question des rapports mère-fille en littérature soit de plus en plus important, la période qui m'intéresse a été très peu étudiée de manière transversale – même si les textes du corpus ont souvent été commentés. Par ailleurs, les rapports mère-fils, qui constituent près de la moitié de l'objet de cette recherche, sont presque totalement absents des publications critiques. C'est ce qu'observe Chantal Ringuet, auteure en 2007 d'une thèse sur les rapports mère-fils dans la fiction de Madeleine Gagnon, Anne Hébert et Suzanne Jacob : « Si la relation entre mère et fille dans la fiction féminine a fait l'objet d'une pluralité d'études depuis les dernières décennies, en revanche, la relation entre mère et fils n'a pratiquement jamais été analysée » (Ringuet, 2007, p. viii). Si ce thème n'a pas eu le même succès que sa contrepartie mère-fille, c'est peut-être, comme Ringuet en formule l'hypothèse, du fait de la situation complexe de l'étude de ce rapport dans la littérature au féminin, parce qu'elle « convoque deux perspectives distinctes, l'une féminine et l'autre masculine » (Ringuet, 2007, p. 61) sous la plume unique d'une femme auteure.

Pour finir, discutons la question du sacrifice. Une première difficulté liée à la notion de sacrifice est qu'il constitue un objet d'études pour des disciplines variées, telle que l'anthropologie, l'histoire des religions ou encore la psychanalyse. Toutefois, dans la mesure où l'usage qu'en font mes deux théoriciens, René Girard et Anne Dufourmantelle, est



hautement original et singulier, c'est à eux seuls que je m'intéresserai dans le cadre de la présente étude. Notons, toutefois, que plusieurs critiques et théoriciens littéraires ont eu recours au motif du sacrifice comme objet littéraire. Une première approche, fort éloignée de la perspective qui est ici la mienne, consiste à s'intéresser au sacrifice comme paradigme de l'écriture littéraire (Fukushima, 2003). Il existe également une quantité importante d'analyses critiques sur le thème du sacrifice dans les lettres. La perspective qui prévaut généralement dans ces études est celle du meurtre rituel d'un protagoniste de fiction (Hughes, 2007). L'ouvrage de Susan Mizruchi, *The Science of Sacrifice : American Literature and Modern Social Theory* (1998), fait exception, puisque la perspective de recherche se trouve aux confluences de la littérature, de la théologie et des sciences sociales (Mizruchi, 1998, p. 367 notamment).

Si les concepts de mythe et de sacrifice girardiens ont été empruntés dans le cadre d'analyses de la tragédie grecque<sup>36</sup>, ils n'ont jamais, à ma connaissance, été utilisés pour étudier le roman. En effet, parallèlement à ses travaux sur le mythe, Girard est le théoricien d'une approche spécifiquement destinée à l'analyse du roman, sous l'angle du désir mimétique que, selon lui, les grandes œuvres romanesques parviennent à révéler :

Seuls les romanciers révèlent la nature imitative du désir. Cette nature, de nos jours, est difficile à percevoir car l'imitation la plus fervente est la plus vigoureusement niée. Don Quichotte se proclamait disciple d'Amadis et les écrivains de son temps se proclamaient disciples des Anciens. Le vaniteux romantique ne se veut plus le disciple de personne. Il se persuade qu'il est infiniment *original*. Partout, au XIX<sup>e</sup> siècle, la spontanéité se fait dogme, détrônant l'imitation. Ne nous laissons pas duper, répète partout Stendhal, les individualismes bruyamment professés cachent une forme nouvelle de copie. Les dégoûts romantiques, la haine de la société, la nostalgie du désert, tout comme l'esprit grégaire, ne recouvrent, le plus souvent, qu'un souci morbide de l'*Autre* (Girard, 1961, p. 45)

---

<sup>36</sup> Parmi ces études, on retiendra les travaux de Jean-Pierre Vernant et Vidal-Naquet dont notamment l'ouvrage publié sous le titre *Œdipe et ses mythes*, qui regroupe deux de leurs études (Paris : La Découverte, 1986) ainsi que *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, où apparaissent sept de leurs articles, et notamment « Chasse et sacrifice dans l'*Orestie* d'Eschyle » de Vidal-Naquet (Paris : François Maspero, 1972 [p. 133-158 pour l'article de Vidal-Naquet mentionné]).

Le livre de Charles Castella sur Maupassant préfacé par René Girard (*Structure romanesque et vision sociale chez Maupassant*, 1972), l'ouvrage d'Olivier Maurel, *Essais sur le mimétisme* (2002), ou encore celui de Sonya Florey, *René Girard, critique littéraire ?* (2003), sont symptomatiques de la tendance générale chez les auteurs critiques qui ont recours à la théorie girardienne : c'est l'analyse littéraire mise au point par Girard qui prévaut comme approche théorique. Quant aux travaux d'Anne Dufourmantelle sur le sacrifice, ils n'ont jamais, à ma connaissance, été utilisés dans le cadre d'une étude littéraire.

Par conséquent, dans la présente thèse, je pourrai non seulement réaliser une lecture originale des textes de mon corpus, à la lumière des théories de René Girard et d'Anne Dufourmantelle, mais aussi proposer une réflexion théorique sur leur contribution, leur intérêt et leurs lacunes dans le cadre de l'étude de la fiction au féminin. Outre la lecture des textes, cette réflexion théorique constituera une contribution de ma thèse.

#### Plan de la thèse

La présente étude est divisée en quatre chapitres. Le premier chapitre problématise le rapport entre maternité et sacrifice, en posant les repères historiques et théoriques qui constituent le cadre de ma thèse. Après un bref aperçu de l'histoire de la maternité, je présenterai les notions clés de la critique féministe de la maternité comme institution, avant de m'intéresser aux représentations de la mère dans la tradition littéraire. Dans un deuxième temps, la question du sacrifice sera abordée et conceptualisée, à la lumière de la théorie de René Girard et des travaux d'Anne Dufourmantelle, dont je montrerai la pertinence, les limites et la complémentarité dans le contexte de la présente étude. Dans un troisième et dernier temps, je m'interrogerai sur la différenciation générique entre fils et fille dans le matricide, et sur sa représentation dans la littérature.

Les trois chapitres suivants procèdent à l'étude des œuvres, organisées deux par deux selon le sexe des enfants et le régime de focalisation : le chapitre II étudie le matricide des fils

dans « Le Torrent » d'Anne Hébert (1945) et *Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968), le chapitre III porte sur le couple fils-fille et son rapport avec la mère menant au matricide final dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959) et *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950), et, enfin, le chapitre IV s'intéresse au rapport mère-fille et à la logique auto-sacrificielle dans *The Bell Jar* de Sylvia Plath (1963) et *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir (1966).

Chaque chapitre d'analyse est structuré de la même manière : après une présentation courte des deux œuvres à l'étude, leurs points communs seront dégagés pour bâtir une confrontation qui mettra en lumière les différences et les points de convergence des deux textes. Chaque texte est ensuite lu à la lumière de la logique sacrificielle telle qu'elle aura été problématisée dans la section théorique. Enfin, une conclusion de chapitre situe et compare les enjeux des deux textes et de leur rapprochement dans une perspective sacrificielle.

### Contributions

Les contributions principales de ma thèse sont les suivantes. Premièrement, par l'application des concepts girardiens de persécution et de sacrifice à la mère des six textes du corpus, ma thèse s'efforcera de dégager la spécificité du matricide et de la logique sacrificielle qui vise la mère, que Girard n'a jamais envisagée comme sacrificiable ni sacrifiée. Deuxièmement, par l'étude des modalités contrastées que revêt le matricide dans les textes, je proposerai une lecture des différentes formes qu'elle prend selon le sexe de l'enfant dans la fiction au féminin. Troisièmement, au moyen de l'étude des différents régimes de focalisation et situations d'énonciation présentés dans mes textes, je réaliserai une analyse comparée des différents types de discours sur la mère. Quatrièmement, je chercherai à apporter une lumière nouvelle sur les six textes canoniques qui constituent mon corpus. Enfin, j'essaierai de mettre au jour les expressions littéraires d'un malaise, voire d'une crise sociale, liée à la place et au statut maternels tels que le représentent mes six textes, dans les trois pays concernés.



## CHAPITRE I

### MATERNITÉ ET SACRIFICE

#### Introduction

Concept vaste et polémique, la maternité se trouve au carrefour de nombreux champs notionnels : l'érotique, le biologique, le social, le culturel, l'éthique et l'idéologique, notamment. L'érotique tout d'abord, car la maternité commence par la sexualité comme lieu de projection de désirs physiques et psychologiques<sup>1</sup>. Le biologique, ensuite, car le terme renvoie à la grossesse et à l'accouchement, ainsi qu'à ce qu'ils impliquent de changements corporels au sens large chez la femme<sup>2</sup>. Le social également, car le concept de maternité englobe les soins dispensés par la mère à l'enfant, les phénomènes d'interaction mère-embryon, puis fœtus, et enfin enfant, ainsi que son éducation – dont la visée sociale est de faire de l'enfant un citoyen<sup>3</sup>. Le culturel aussi, car le mot même de « maternité » apparaît tardivement dans l'histoire<sup>4</sup>, et l'évolution spatiale et temporelle des acceptions du mot depuis lors prouve clairement que ce concept historiquement contextualisé est l'objet d'une

---

<sup>1</sup> Ce point a été exploré par de très nombreux penseurs : pour n'en citer que deux, on retiendra, bien entendu, les travaux de Sigmund Freud (notamment *Trois essais sur la théorie sexuelle*, paru en 1905 sous le titre *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* et traduit en français chez Gallimard par Blanche Reverchon [1925]) mais également Luce Irigaray (notamment *Speculum. De l'autre femme* [Paris : Éditions de Minuit, 1974]).

<sup>2</sup> Cette question a été abordée sous un angle féministe par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe* (Paris : Gallimard, 1949) et plus récemment par Nancy Huston (*Journal de la création*, Paris : Seuil, 1990).

<sup>3</sup> De *La République* de Platon (380 avant notre ère) aux écrits de Jean-Jacques Rousseau (*Julie, ou La Nouvelle-Héloïse* [Amsterdam : Marc-Michel Rey, 1761] et *l'Émile, ou De l'éducation* [Amsterdam : Jean Neaulme, 1762]), une très abondante littérature s'est intéressée à ce point : retenons, entre autres, pour le XX<sup>e</sup> siècle, les travaux d'Élisabeth Badinter (et notamment dans *L'amour en plus* [Paris : Flammarion, 1980]).

<sup>4</sup> Sur cette question, on consultera Paul Tombeur, « Maternitas dans la tradition latine » (dans *Histoire, femmes et sociétés*, vol. 21, 2005, p. 139-149) et Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité* (Paris : Presses universitaires de France, 2002, 128 p.).

construction<sup>5</sup>. L'éthique, également, car, d'une certaine manière, la maternité et le rapport à la mère fondent le rapport à l'autre et les conditions de la coexistence sociale<sup>6</sup>. Idéologique, la maternité l'est enfin dans la mesure où la place de la mère – et donc de la femme – dans la société est depuis toujours un enjeu politico-social de premier plan<sup>7</sup>.

Ce premier chapitre se donne comme objectif de problématiser le concept de maternité d'un point de vue historique, social et littéraire, et de le mettre en rapport avec le concept non moins complexe et problématique de sacrifice, qui se trouve au cœur de ma réflexion. Pour ce faire, je vais tout d'abord proposer un aperçu nécessairement rapide et partiel de l'histoire (1.1) et des représentations (positives comme négatives) de la maternité (1.2). Ensuite, je m'intéresserai aux représentations culturelles de la maternité, en l'occurrence, aux figures maternelles de la tradition littéraire, que je chercherai à mettre en rapport avec les théories féministes sur la maternité comme institution (1.3). Dans un quatrième temps, je me pencherai sur ce que j'appellerai désormais la logique sacrificielle, en définissant les notions et termes principaux sur lesquels je vais baser mon étude, avant de présenter leur applicabilité, et les limites de leur applicabilité, dans le cadre des textes du corpus à l'étude (1.4). Dans un cinquième et dernier temps, je proposerai une définition des notions de matrophobie et de matricide, que je problématiserai du point de vue générique, c'est-à-dire de la différenciation qui caractérise le rapport des garçons et des filles avec la mère (1.5).

---

<sup>5</sup> Dans *The Mother/Daughter Plot*, Marianne Hirsch écrit : « [j]e crois que la maternité comme concept est historiquement déterminée d'une manière comparable à celle de la notion d'enfance » (« I believe that motherhood as a concept is historically determined in ways that are parallel to the notion of childhood »), [Hirsch, 1989, p. 14].

<sup>6</sup> Cette approche également a donné lieu à un grand volume d'études ; retenons notamment les travaux de Christiane Olivier (en particulier *Les Enfants de Jocaste*, Paris : Denoël, 1980, 192 p.).

<sup>7</sup> D'une part, de Philip Wylie (*Generation of Vipers*, New York : Rinehart, 1942, 331 p.) à Georges Devereux (*Femme et mythe* (Paris : Flammarion, 1982, 341 p.), le statut des mères a suscité de virulentes critiques visant à dénoncer la surreprésentation maternelle dans la société ; à l'inverse, de nombreux travaux féministes se sont penchés sur la place inférieure et subalterne réservée aux femmes et aux mères (j'y reviens plus bas).

## 1.1 Brève histoire de la maternité

### 1.1.1 Le concept tardif et problématique de maternité en Occident

Selon l'analyse de Lori Saint-Martin, « bien que les mères existent depuis toujours, la maternité est une invention sociale, historique, idéologique » (Saint-Martin, 1999, p. 22). Ce n'est en effet que dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle que le terme « *maternitas* » fait une apparition discrète dans la langue latine des érudits. Ce premier mot, pourtant, n'a pas l'imprécision ni l'équivocité de la « maternité » au sens où on l'entend aujourd'hui, puisqu'elle ne désigne à l'origine que la maternité de la Vierge Marie. Plus précisément, selon Paul Tombeur, les productions écrites de la seconde moitié du Moyen-âge où le mot « *maternitas* » apparaît la présentent comme seule « vraie » maternité du fait de la virginité de Marie (Tombeur, *op. cit.*, p. 5). Cette négation de la dimension sexuelle de la maternité, au profit de l'association à une pureté et à une innocence entendues comme antonymes du péché originel de chair, marque durablement le sens du mot. Encore aujourd'hui, comme l'ont montré, entre autres, les travaux de Luce Irigaray (1981 notamment), penser la mère comme femme sexuée pose souvent problème. Cette identité et les représentations qui l'accompagnent ont imprégné les représentations sociales et littéraires durant de longs siècles et persistent sous une forme relativement adoucie jusqu'à la période étudiée ici : ainsi, les idéologues québécois des années 1930 et 1940 évoquent inévitablement la Vierge Marie dans leurs éloges de la maternité. Examinons quelques éléments historiques essentiels ayant contribué à fonder une identité des femmes, des mères et de la maternité.

Avant de nous parvenir dans son acception actuelle, le mot « *maternitas* » évolue en s'étendant progressivement à toutes les femmes qui ont enfanté. L'amour courtois et la littérature cistercienne accordent aux femmes une place nouvelle dans le discours littéraire et théologique ; la plupart du temps, elles sont objets du regard et du désir masculins, et, paradoxalement, souvent condamnées pour cette raison même (Tombeur, *op. cit.*, p. 5). Deux champs de la maternité coexistent alors dans une indépendance relative : un premier, où la

maternité est célébrée, en l'occurrence quand il est question de sa dimension spirituelle<sup>8</sup>, et parallèlement, un second champ où la maternité est dépréciée et associée à des images et à un vocabulaire négatifs quand, au contraire, il s'agit du corps de la femme-mère (Knibiehler, 2000, p. 35-58). Cette ambivalence éthique prévaut du Bas Moyen-âge jusqu'à la fin de l'Ancien Régime français, période durant laquelle la Vierge Marie est à peu près la seule mère louée et valorisée (Knibiehler, *op. cit.*, p. 35).

Cette première complexité de la notion de maternité montre très clairement, s'il en est besoin, que la maternité est bien plus que l'état biologique qui la définit *stricto sensu*. Objet de projections symboliques culturelles contextualisées, la mère est à ce titre, selon le mot d'Élisabeth Badinter, « un personnage *relatif et tri-dimensionnel* » (Badinter, 1980, p. 13). En effet, ce « personnage » est « relatif », d'abord, parce qu'il est le produit de la création ou, pour mieux dire, de la construction historico-culturelle de l'identité des mères par leurs contemporains – une construction en partie héritée d'une ou de plusieurs traditions. À cette évolution historique – première complexité – s'ajoute, selon Badinter, une deuxième complexité horizontale – que j'appellerai structurelle –, soit le fait que le concept de maternité est, par définition, relatif, dans la mesure où la mère est prise dans une triangulation et n'existe qu'en rapport avec le père et l'enfant qu'ensemble ils ont créé. Troisième complexité – que j'appellerai cette fois ontologique –, la mère est « tri-dimensionnelle », explique Badinter, parce qu'en plus du double rapport qu'elle entretient avec le père et l'enfant, c'est une femme dotée de désirs libres et indépendants de ceux du père et de l'enfant qui la placent dans une vision personnelle du monde et des choses.

Bien entendu, ces diverses composantes de la maternité ne s'arrêtent pas à la seule sphère de la psychologie et du rapport interpersonnel. Elles s'incarnent dans le social où se joue, depuis l'Antiquité, « la sourde lutte des sexes qui s'est si longtemps traduite par la

---

<sup>8</sup> Du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux auteurs se font les chantres de la maternité comme d'un état supérieur, comme l'ont analysé plusieurs articles de l'ouvrage collectif *The Mother In/And French Literature* (Norman Buford éd., Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 2000, 233 p.), et notamment « From the Maternal Metaphor to Metonymy and History : Seventeenth Century Discourses of Maternity and the Case of Sévigné » (Domna Stanton, p. 1-32) et « The Semiotics of Maternity in Maupassant's *Une vie* » (Kimberly Philip G. Hadlock, p. 93-114).



domination de l'un sur l'autre » (Badinter, 1980, p. 14). Cette domination, dont la démonstration a été faite par plusieurs générations de penseurs et penseuses, est celle des hommes sur les femmes. Traditionnellement, la fonction maternelle – la tri-dimensionnalité relevée par Badinter en est la preuve – est subordonnée aux visions du monde masculines qui se sont succédé et dont ont émané les systèmes symboliques. De nombreuses études<sup>9</sup> ont démontré que, malgré des variations selon leur classe et leur époque, les mères ont, en général, dans les sociétés occidentales, été politiquement et socialement contrôlées et dominées par la loi instituée par les pères, les prêtres, les gouvernants et même, comme le rappelle Knibiehler, les médecins, qui ont défini le rôle, le sens et la fonction de la maternité dans l'histoire (Knibiehler, 2000, p. 35-36)<sup>10</sup>.

Depuis Aristote, en effet, la femme est dite par nature inférieure à l'homme<sup>11</sup>, et par nature soumise à lui en tant qu'elle constitue une variation inférieure, voire monstrueuse, par rapport à l'archétype humain qu'est le mâle. Variation sur un thème qui lui est extérieur et étranger, la femme n'a de sens, et n'est, de fait, définie, qu'en rapport avec l'homme ; c'est ce que suggère Simone de Beauvoir en parlant de « deuxième sexe » (1949). Dès lors, ni la féminité, ni la maternité ne sont examinées en soi. À ce titre, toutes deux deviennent relatives d'une seconde façon. Certaines positions théoriques et pratiques du christianisme – dans la présentation de la première femme, par exemple –, associées à l'aristotélisme dont elles sont en partie héritières, ont largement contribué à définir les caractéristiques traditionnelles de la femme en Occident, soit (1) son infériorité physique, morale et mentale, (2) sa nature

<sup>9</sup> Sur ce point, on consultera Yvonne Knibiehler, *Histoire des mères et de la maternité en Occident* (Paris : Presses universitaires de France, 2002, 128 p.) et Adrienne Rich, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution* (New York : W. W. Norton & Company, 1976, 318 p.).

<sup>10</sup> Bien entendu, il y a eu dans l'Histoire un certain nombre de femmes qui ont contribué à la définition des places et rôles des sexes dans la société; il n'en demeure pas moins que la tendance dominante se situe dans une domination généralisée des femmes par les hommes.

<sup>11</sup> À ce sujet, on consultera la lecture que fait Susan Okin de la philosophie aristotélicienne dans le chapitre « Woman's Place and Nature in a Functionalist World », dans *Women in Western Political Thought* (Princeton : Princeton University Press, 1979, 371 p., p. 73-98), ainsi que *L'histoire des femmes en Occident*, t. 1 de Georges Duby et Michèle Perrot (Paris : Plon, 1990, 579 p.).



maléfique et pécheresse et (3) son potentiel de contamination des hommes par ce même mal, notamment par le mariage<sup>12</sup>.

Toutefois, Knibiehler observe que le contrôle des hommes sur les femmes et les mères reste à certains niveaux « plus théorique que réel » (Knibiehler, 2000, p. 36), tant la prépondérance des femmes dans la sphère privée, parallèlement à la domination des hommes dans la sphère publique, leur donne une place privilégiée au sein du foyer. Comme Henri-Irénée Marrou (1948) en fait la démonstration, l'éducation constitue la suite logique du maternage et revient à ce titre à la mère, dans les premières années de l'enfant du moins. Même avec la substitution du droit romain au droit coutumier dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, l'instauration d'une économie privée et publique qui subordonne plus étroitement encore les droits de l'épouse et de la mère aux désirs du père ne remet pas en cause l'exclusivité de la relation mère-enfant. De fait, en dehors du cas particulier de la noblesse, qui confiait ses enfants à des nourrices durant ses premières années jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, la procréation, la grossesse et les soins à l'enfant, en d'autres termes la maternité dans son acception biologique et sociale, fondent, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'identité féminine.

Par la suite, la philosophie des Lumières, préoccupée par l'avènement d'une société nouvelle régie par la Raison, s'intéresse de plus près à la mère en tant qu'elle serait porteuse de l'avenir de l'humanité. Badinter (1980), Knibiehler (2000) et Ariès (1960, p. 252-316) ont montré comment l'enfant et, avec lui la mère, font l'objet d'un intérêt et de soins croissants, au début de ce que Badinter appelle le « règne de l'Enfant-Roi » (*op. cit.*, p. 246), un « règne » qu'elle fait débiter durant la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Après la publication par Rousseau de *l'Émile, ou De l'éducation* (1762), « l'amour maternel »<sup>14</sup> fait son apparition comme motif littéraire et philosophique, certes, mais

<sup>12</sup> À ce propos, on consultera Matilda Joselyn Gage, pionnière sur la question avec *Woman, Church and State* (Chicago : C. H. Kerr, 1893, 554 p.) et plus récemment Georges Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre* (Paris : Hachette, 1981, 312 p.).

<sup>13</sup> Comme l'ont étudié Élisabeth Badinter dans *L'amour en plus* (Paris : Flammarion, 1980, 372 p.) et Philippe Ariès dans *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (Paris : Plon, 1960, 503 p.).

<sup>14</sup> Élisabeth Badinter s'y intéresse dans *L'amour en plus* p. 195-231, et plus particulièrement p. 202-203.

également comme élément ontologique clé du rapport de la mère à l'enfant. C'est là l'expression de l'idéologie « familiariste », en contradiction nette et hautement paradoxale, selon Françoise Couchard, avec, « à certaines époques historiques, et dans maintes cultures, *les contraintes impératives des modèles féminins [qui] n'ont pas favorisé la naissance du sentiment maternel, voire l'ont freinée* » (Couchard, 1991, p. 48). Bonne ménagère, douce, aimante et tendre, la mère représentée par Rousseau dans *Julie, ou La Nouvelle-Héloïse* (1761) et dans *l'Émile, ou De l'éducation* (1762) s'illustre par sa vertu et son altruisme sans borne envers son enfant. Selon l'analyse de Badinter,

la maternité, telle qu'on la conçoit au XIX<sup>e</sup> siècle depuis Rousseau, est entendue comme un sacerdoce, une expérience heureuse qui implique aussi nécessairement douleurs et souffrances. Un réel sacrifice de soi-même. Si on insiste sur cet aspect de la maternité, avec une certaine complaisance, c'est toujours pour montrer l'adéquation parfaite entre la nature de la femme et la fonction de mère (Badinter, 1980, p. 245).

Avec Rousseau, l'idée de sacrifice devient la composante première de l'identité maternelle : la mère se sacrifie à l'enfant, et, plus largement, à la société au complet à qui elle doit donner des enfants. Pour qu'une femme « ait rempli sa vocation, il faut qu'elle soit mère [...] vingt-quatre heures sur vingt-quatre » (Badinter, *ibid.*). Dans cette optique, la femme disparaît complètement pour laisser place à l'épouse et à la mère, dont l'existence est subordonnée à celle des autres.

De fait, aux vices du père distant et froid, Rousseau oppose l'idéal d'une mère tout entière dévouée et soumise : « L'ambition, l'avarice, la tyrannie, la fausse prévoyance des pères, leur négligence, leur dure insensibilité, sont cent fois plus funestes aux enfants que l'aveugle tendresse des mères » (Rousseau, 1762, p. 246). Idéalisée, encensée et glorifiée par un grand nombre d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, la mère s'installe progressivement dans les mœurs sociales et culturelles en tant que « bonne mère », « ange du foyer » ou « fée du logis » tendre et bienveillante<sup>15</sup>. C'est en réponse à cette définition du statut d'épouse et de mère comme renoncement à soi que, dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Virginia Woolf affirme que,

<sup>15</sup> À ce propos, on consultera Élisabeth Badinter, *op. cit.*, p. 205-208.

pour écrire, toute femme doit « tuer l'ange du foyer » (1931, p. 236), c'est-à-dire refuser l'autosacrifice culturellement imposé aux femmes et redécouvrir une identité autonome et propre. La question du rapport entre création et créativité sera au centre de la présente étude, au sujet d'*Expensive People* et de *The Bell Jar* notamment, où se trouve explicitement posée la question de savoir si fonder la créativité féminine revient nécessairement à tuer la mère.

Parallèlement à cette tendance idéologique, et sous l'influence d'un patriarcat réaffirmé avec le Code napoléonien<sup>16</sup>, les mères font l'objet d'une valorisation inédite depuis l'Antiquité. À une époque où la natalité est vivement encouragée comme garante de la santé d'un État, le corps féminin devient sujet d'études pour la recherche scientifique et la médecine. La gynécologie et l'obstétrique connaissent des progrès immenses ; comme l'écrit Knibiehler, « premier abri de tout humain », le corps de la mère « devient digne d'égards et de soins » (Knibiehler, 2000, p. 59). Dans cette optique, le corps féminin est plus que jamais identifié au maternel, et les femmes, à la maternité, vue tout à la fois comme leur destin et leur fonction sociale<sup>17</sup>. En d'autres termes, paradoxalement, l'amélioration du statut de la mère contribue à confiner les femmes dans la maternité et à limiter leur valeur et leurs droits à l'exercice de cette fonction.

### 1.1.2 Être mère en France, au Québec et aux États-Unis au XX<sup>e</sup> siècle

Qu'en est-il de la période qui a vu naître les œuvres retenues dans le corpus de la présente étude ? Dans le sillage de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, marquée par l'avènement de l'État-providence dans un grand nombre de pays occidentaux, la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle coïncide avec une grande amélioration des conditions de vie des femmes et des mères. En

<sup>16</sup> Si les Révolutionnaires ont donné plus de droits aux femmes, le Code napoléonien, qui aura une influence décisive sur les systèmes légaux d'un grand nombre de pays européens, soumet la femme à son mari, à qui elle jure obéissance. La tendance générale n'en est pas moins à une protection et une valorisation des mères, qui portent en elles l'avenir de la nation, au préjudice toutefois des femmes comme êtres humains à part entière.

<sup>17</sup> Notamment Pierre Roussel, auteur en 1775 du *Système physique et moral de la femme* (Paris : Vincent, 1775, 380 p.).

France notamment, la mise en place des congés de maternité pour les femmes travaillant hors de leur foyer en 1909 participe à cette amélioration<sup>18</sup>. Parallèlement, les femmes obtiennent un accès grandissant à l'emploi et à l'éducation, comme en témoigne le cas d'Elizabeth Blackwell, première femme médecin aux États-Unis dès 1849. Moins d'un siècle plus tard, en 1929, renversant la décision prise par la Cour Suprême du Canada l'année précédente, le Comité judiciaire du Conseil privé de Londres déclare pour la première fois dans l'histoire du Canada que le mot « personne » désigne les deux sexes, et qu'à ce titre, les femmes canadiennes peuvent être élues sénatrices.

Cette décision intervient dix-huit ans seulement après la célèbre arrestation des deux cent vingt-trois suffragettes qui avaient tenté de s'introduire au Parlement à Ottawa pour manifester en faveur de l'octroi aux femmes du droit de vote ; elle illustre la rapide évolution des mœurs et des mentalités qui font autorité dans le domaine judiciaire et dans l'organisation sociale. Si les Manitobaines se voient accorder ce droit au niveau provincial dès 1916, et que le gouvernement fédéral promulgue une loi l'étendant à toutes les femmes en 1917, les Québécoises ne l'obtiennent au niveau provincial qu'en 1940. Aux États-Unis, les femmes se le voient attribuer en 1919, même s'il faut attendre 1920 pour que les changements juridiques prennent effet État par État. Les Françaises, quant à elles, n'en jouissent pas avant 1944.

Toutefois, ces mutations profondes dans l'organisation sociopolitique des États-Unis, du Québec et de la France vont de pair avec la mise en place de politiques natalistes strictes au lendemain de la Première, puis de la Seconde guerre mondiale, afin de compenser les pertes humaines qu'ont subies les pays en guerre. Alors, comme l'écrit Knibielher, « [l']intérêt public impose de franchir les frontières sacro-saintes de la vie privée : une famille ne peut plus seulement dépendre de son chef, elle doit faire l'objet de décisions politiques. L'État devient un superpère. Ses décisions tendent à "nationaliser" les mères » (*op. cit.*, p. 91-92). Au moment même où les femmes accèdent à un statut plus avantageux, les lois dites

---

<sup>18</sup> Sur ce point, on consultera Gisela Bock et Pat Thane, *Maternity and Gender Policies: Women and the Rise of the European Welfare States, 1880-1950s* (Londres : Routledge, 1991, 259 p.).



« scélérates » en France luttent contre la dénatalité en criminalisant non seulement les pratiques de contraception et d'avortement, mais aussi « la propagande anticonceptionnelle ou contre la natalité »<sup>19</sup>. De cette époque, on retiendra les célèbres mots, symptomatiques d'une manière de pensée qui a alors cours, du Dr. Doléris, membre de l'Académie de médecine française. Dans son *Hygiène et morale sociales : néo-malthusianisme, maternité, féminisme et l'éducation sexuelle*, il écrit que la maternité

est proprement la signification et l'unique raison d'être de la femme. [...] Une femme saine et robuste peut engendrer et conduire à bien dix à douze enfants au cœur de son activité génitale sans dépasser l'âge de quarante-cinq ans. [...] Quel est le grand devoir de la femme ? Quelle est sa rayonnante mission, la tâche sacrée que la nation attend d'elle ? Enfanter, encore enfanter, toujours enfanter. Que la femme se refuse à la maternité, qu'elle la limite, qu'elle la supprime et la femme ne mérite pas ses droits ; la femme n'est plus rien... Volontairement stérile, elle retombe au rang de prostituée, de la fille de joie dont les organes ne sont que des instruments, des jouets obscènes au lieu de rester le moule auguste, vénérable de tous les siècles futurs (Doléris, 1918, p. 149).

De la même manière et vers la même époque au Québec, Henri Bourassa, fondateur du quotidien *Le Devoir*, publie plusieurs traités et manifestes contre l'octroi du droit de vote aux femmes, et notamment *Femmes-hommes ou hommes et femmes ? Étude à bâtons rompus sur le féminisme* (1925) et « Le droit de voter. La lutte des sexes. Laisserons-nous avilir nos femmes ? » (1918). Dans ce dernier article, publié en une du *Devoir*, il écrit :

S'il n'y avait en cause que les pécores du féminisme, les dévoyées de l'égalité sexuelle ou les perruches huppées qu'on est convenu d'appeler les *society women* et dont la stérilité volontaire appellera au tribunal de Dieu l'accablant témoignage des malheureuses déjetées du ruisseau — celles-là au moins subissent ici-bas le poids de leur opprobre et ne couvrent pas leur honteux trafic d'un manteau d'hypocrite correction — on pourrait en prendre son parti. Mais il y a encore parmi nous un certain nombre de gens qui ont eu une mère, une vraie mère, qui ont une femme, une vraie femme, qui ont des filles dont ils

<sup>19</sup> À ce sujet, on consultera Françoise Thébaud, *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres* (Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1986, 316 p.).



veulent faire de vraies mères et de vraies femmes. Ceux-là n'ont pas le droit de laisser une bande de politiciens en quête de malsaine popularité, avilir leurs mères, leurs sœurs, leurs femmes et leurs filles au contact des détraquées et des émancipées qui ont entrepris de consommer la déchéance morale de la femme et la désorganisation de l'ordre social (Bourassa, 1918, p. 1).

Après l'entre-deux-guerres, marqué en Europe par le développement rapide de la contraception, le régime de Vichy punit l'avortement de la peine capitale<sup>20</sup>. Aux États-Unis, Margaret Sanger est condamnée à trente jours de prison pour avoir ouvert le premier dispensaire de contrôle des naissances. Au Canada, et notamment au Québec, l'Église catholique interdit la contraception sous peine d'excommunication, alors que le Code criminel canadien punit la diffusion de tout type d'information en lien avec la contraception et le contrôle des naissances. Ce n'est que dans les années 1960 que les États-Unis (1960), la France (1967) et le Canada (1969) autorisent la pilule contraceptive. Il faut attendre plusieurs années avant que l'avortement ne devienne légal aux États-Unis (1973), en France (1975) et au Canada (1988)<sup>21</sup>.

En d'autres termes, les six mères principales représentées dans les ouvrages de mon corpus sont issues d'une époque et de lieux où la maternité ne peut encore faire l'objet d'un choix de la part des femmes, liée qu'elle est à un réseau dense de contraintes, de prescriptions et d'interdictions. Il ne s'agit pas moins d'un moment historique de transformations sociales et politiques, et les bouleversements en cours creusent un fossé profond entre la mentalité des mères de la nouvelle génération et celle de leurs propres mères.

<sup>20</sup> Allant jusqu'au fameux procès de l'avorteuse Marie-Louise Giraud, guillotinée en 1943.

<sup>21</sup> L'essentiel des dates citées ici sont tirées de deux ouvrages clés sur cette période dans les trois pays à l'étude : *Droits des femmes en France et au Québec 1940-1990* de Mariette Sineau et Évelyn Tardy (Montréal : Éditions du remue-ménage, 1993, 153 p.), et *Women, Politics, and American Society* de Nancy E. McGlen, Karen O'Connor, Laura van Assendelft et Wendy Gunther-Canada (Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 1998, 310 p.).

## 1.2 Critique féministe de la maternité comme institution

Si l'expression de « maternité comme institution » date de la publication par Adrienne Rich de l'ouvrage du même nom<sup>22</sup>, la notion qu'elle désigne fait débat depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans des cercles d'abord confidentiels, puis progressivement plus larges<sup>23</sup>. La cible de ces questionnements est la maternité dans deux de ses dimensions. La première est sa contrainte physique, en tant qu'elle est imposée aux femmes au nom de principes religieux (le devoir conjugal, combiné à l'acceptation de la volonté divine) et politiques (le devoir civil de rehausser le taux de natalité) – des principes responsables du maintien de l'interdiction de la contraception et de l'avortement. La seconde dimension critiquée de la maternité est sa contrainte idéologique, dans la mesure où l'expérience qu'en font les femmes est surdéterminée par le biais des représentations sociales, politiques et culturelles idéalisées et normatives, qui entrent en contradiction avec le quotidien réel des mères.

### 1.2.1 Maternité esclave

En 1928 paraît *Motherhood in Bondage* de Margaret Sanger, fondatrice de la première clinique de planification familiale, et fer de lance de la conquête du droit au contrôle des naissances en Amérique du Nord. Dans l'avant-propos, Sanger formule sa célèbre définition de la maternité comme « un type d'esclavage qui déshonore les idéaux américains et la constitution qui garantit à tous les citoyens le droit à la vie, à la liberté, et au bonheur »<sup>24</sup>. Outre les théoriciens héritiers de Sanger, quantité d'artistes illustrent cette définition, comme

<sup>22</sup> Adrienne Rich, *Of Woman Born : Motherhood as Experience and Institution* (New York : W. W. Norton & Company, 1976, 318 p.).

<sup>23</sup> Bien entendu, les revendications féministes ou proto-féministes ont vu le jour bien avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sous la pression de groupes comme le Club des citoyennes républicaines révolutionnaires (créé en France en 1793) ou encore le National, et de textes de première importance comme *Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft (1792), mais ce n'est qu'au tournant du siècle que ces revendications commencent à trouver un écho en dehors des cercles intellectuels.

<sup>24</sup> « a type of slavery that is a disgrace to American ideals and that constitution which guarantees to every citizen the right to life, liberty and the pursuit of happiness » (Sanger, 1928, p. liii).

Sylvia Plath dans sa description de Dodo Conway et de sa « grande famille bovine »<sup>25</sup>, marquée par l'idée d'esclavage et de disgrâce présentée chez Sanger.

Cet esclavage inhérent à l'idéologie dominante est la conséquence et l'aboutissement d'un des principes qui sous-tendent l'organisation sociale occidentale – à savoir, dans les mots de Luce Irigaray, « l'identification du féminin au maternel dont on n'a pas fini de mesurer l'impact, l'impasse, et les prescriptions » (Irigaray, 1974, p. 13). C'est aussi, peut-être, la notion opératoire principale de l'ouvrage de Sanger. Compilation de 470 lettres de femmes et d'hommes adressées à Sanger sur la question de la contraception, *Motherhood in Bondage* est l'appel au secours de femmes en proie à la détresse devant un quotidien fragile, rythmé par les grossesses à répétition, et qui réclament la possibilité de contrôler les naissances. Quoique l'affirmation de Margaret Sanger selon laquelle elle aurait reçu plus de 250 000 lettres n'ait pas pu être vérifiée, il demeure certain que l'idée de la limitation des grossesses et des naissances gagne beaucoup de terrain dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle en Occident. Preuve inversée de cette tendance générale, alors même que le Baby Boom bat son plein, l'avortement clandestin en France atteint des sommets historiques de 300 000 à 500 000 cas par an pour 800 000 naissances vivantes (Knibiehler, *op. cit.*, p. 101). Autrement dit, malgré les contraintes juridiques et les pressions sociales, les femmes commencent alors à se révolter contre les prescriptions et les interdictions pour prendre leur fertilité en mains. De fait, les années 1950 et 1960 constituent véritablement la période charnière dans l'évolution des droits des femmes et des mères : les germes de la démocratisation du contrôle des naissances sont instillés dans les sociétés occidentales, mais les mœurs et le système juridique tardent à en faire une réalité pour toutes.

En effet, la réalité quotidienne des femmes est encore marquée par les grossesses multiples qui font peser sur les foyers plusieurs menaces : tout d'abord, celle, évidente, de la précarisation des conditions de vie des ménages, dans les classes populaires particulièrement, comme le montre le quotidien de Stella, la mère épuisée de la nouvelle hébertienne « La mort

---

<sup>25</sup> « big cowy family » (TBJ, p. 140) ; exceptionnellement pour *The Bell Jar*, je traduis pour être plus près du texte que la version de Persitz.

de Stella » qui referme le recueil *Le Torrent*<sup>26</sup>. Par ailleurs, et comme le dit un dicton alsacien en usage jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, « chaque parturiente a un pied dans la tombe » (Morel, 2008, p. 26) : selon Marie-France Morel, il faut attendre la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour que la mortalité maternelle régresse significativement<sup>27</sup>. Ainsi, aux États-Unis durant la décennie 1920-1930, 250 000 femmes meurent en couches et 2 millions souffrent de séquelles graves à la suite de leur accouchement (Morel, 2008, p. 40). Dans cette optique, on se rappellera le tableau traumatisant brossé par Sylvia Plath dans *The Bell Jar* d'un accouchement proprement inhumain, où la parturiente, représentée dans une souffrance extrême, est livrée à des médecins indifférents à sa douleur et aux risques auxquels elle est exposée (*TBJ*, p. 67-70). Puis, peu à peu, sous l'influence des progrès de la médecine et de l'hygiène, la fièvre puerpérale et les autres maladies liées à l'accouchement reculent. Ainsi, le taux de mortalité maternelle en France passe de 300 pour 100 000 en 1925 à 81 pour 100 000 en 1951 (Morel, *op. cit.*, p. 40). Par ailleurs, les progrès scientifiques sur le front de l'indolorisation permettent progressivement aux femmes d'accoucher dans la dignité. Toutefois, il faut attendre 1956 pour que le Pape autorise les Catholiques à y avoir recours, de sorte que l'anesthésie péridurale se généralise bien plus tardivement dans les pays catholiques, comme la France.

De fait et malgré les grandes avancées scientifiques qui caractérisent le XX<sup>e</sup> siècle, au lendemain de la Seconde guerre mondiale, les mentalités et l'imaginaire collectif restent encore, et pour longtemps, marqués par la dimension mortifère de la maternité et de l'accouchement<sup>28</sup>. La maternité est ainsi synonyme non seulement de contraintes, mais aussi de souffrance et de danger. Certains textes de mon corpus en portent clairement la marque.

<sup>26</sup> Pour le Québec également, Marie-Claire Blais a brossé un portrait saisissant de cette réalité, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) notamment.

<sup>27</sup> Sur ce point, on consultera ses articles « La mortalité maternelle : histoire et représentations (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) » (*Les Femmes et la mort. Réalités et représentations*, Élisabeth Lamotte et Julie Sauvage (dir.), Bordeaux : Presses de l'université de Bordeaux, 2008, 310 p., p. 25-42), mais aussi « Images du petit enfant mort dans l'histoire » (*Études sur la mort*, 2001, n°119, p. 17-38) et « L'amour maternel : aspects historiques » (*Spirale*, 2001, n°18, p. 29-55). Sur ce même sujet, Jacques Gélis a écrit *Les Enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne* (Paris : Audibert, 2006, 396 p.).

<sup>28</sup> À ce propos, on consultera l'ouvrage de référence de Loudon Irvine, *Death in Childbirth : An International Study of Maternal Care and Maternal Mortality, 1800-1950* (Oxford : Oxford University Press, 1992, 622 p.).



### 1.2.2 Le paradoxe de la maternité comme institution

« Il y a une mauvaise foi extravagante dans la conciliation du mépris que l'on voue aux femmes et du respect dont on entoure les mères », écrit Simone de Beauvoir (1949, p. 383). Selon l'auteure du *Deuxième Sexe*, le discours dominant sur la maternité crée un paradoxe ontologique et moral qui enferme les mères dans une série de contradictions aliénantes. Adrienne Rich décrit ce paradoxe de la manière suivante :

Dans la mythologie patriarcale, la symbolique des rêves, la théologie et le langage, deux idées existent l'une à côté de l'autre : tout d'abord, que le corps féminin est impur, corrompu, un lieu de sécrétions, de saignements, dangereux pour la masculinité, une source de contamination morale et physique, « la porte de l'enfer » ; d'autre part, en tant que mère, la mère est bénéfique, sacrée, pure, asexuelle, nourricière, et l'incarnation physique de cette maternité en puissance – ce même corps avec ses saignements et ses mystères – est son destin et sa justification uniques dans la vie. Même les femmes les plus indépendantes parmi nous, celles qui semblent mener les vies les plus libres, toutes nous avons profondément internalisé ces deux idées.

(Throughout patriarchal mythology, dream-symbolism, theology, language, two ideas flow side by side : one, that the female body is impure, corrupt, the site of discharges, bleedings, dangerous to masculinity, a source of moral and physical contamination, "the devil's gateway". On the other hand, as mother the woman is beneficent, sacred, pure, asexual, nourishing; and the physical potential for motherhood – that same body with its bleedings and mysteries – is her single destiny and justification in life. These two ideas have become deeply internalized in women, even in the most independent of us, those who seem to lead the freest lives [Rich, 1976, p. 34]).

En effet, je l'ai dit, la philosophie classique et le christianisme ont contribué à représenter la femme-mère comme impure et immorale, ce qui, selon Anne-Marie de Vilaine, se traduit dans les sociétés occidentales par

l'absence de symbolisation ou la symbolisation négative, l'occultation ou la dévaluation de tout ce qui est lié à l'économie féminine (le sexe de la femme, le flux menstruel, la matrice, la grossesse, la vie intra-utérine, l'enfantement, etc.)



et de tout ce qui est en rapport analogique avec le féminin/maternel (la nature, le corps, la matière, les affects, etc.) (Vilaine, 1986a, p. 208).

Comme elle a introduit le mal dans le monde et qu'elle est à l'origine des désirs charnels qui habitent les hommes, la femme, et avec elle la mère, est stigmatisée. Mais, d'autre part, en tant qu'elle est assimilée à la Vierge Marie, elle est sacrée. Cette contradiction morale et ontologique est à l'origine des portraits antithétiques des mères de la littérature et des arts, sur un spectre qui s'étend de celle de Rousseau, « bonne mère » protectrice et aimante, à celle, violente, horrible et maltraitante (Couchard, 1991) que l'on voit chez de nombreux auteurs. Cible de ce que Yolanda Patterson nomme « the questioning of the Mom-and-Apple Pie mentality »<sup>29</sup> (1989, p. 2), cette dernière est dénoncée de manière récurrente entre les années 1940 et 1980, voire jusqu'à nos jours. Les textes de mon corpus en sont, jusqu'à un certain point, représentatifs.

Déconstruisant l'image de la mère douce et tendre en lui opposant une mère non moins caricaturale, empreinte de haine et de rage, cette tendance est incarnée dans les ouvrages comme le best-seller des années 1940, *Generation of Vipers* de Philip Wylie (1942) ou encore, plus près de nous, *Femme et mythe* de Georges Devereux (1982) et *Big Mother. Psychopathologie de la vie politique* de Michel Schneider (2002). Dans le premier, la mère, identifiée à la fois à Hitler et à un « pape américain », est présentée comme castratrice, culpabilisante et monstrueuse. Tenue responsable de tous les maux des États-Unis, la mère est dénoncée comme à la tête et à la source d'un « megaloid momworship » qui plonge la nation dans le chaos – la « grande Claudine » d'Anne Hébert n'est pas sans liens avec elle. C'est également la position de Devereux, qui dénonce la précarisation de la situation des hommes face aux femmes ultra-puissantes dans *Femme et mythe*, où il écrit :

[...] nos propres contemporains ne se rendent pas du tout compte de la précarité des droits des hommes — *du mâle* — déjà quasiment abolis par le nouveau matriarcat. Pour ma part, je prends au sérieux — et au pied de la lettre

<sup>29</sup> Cette expression fait référence à une réponse fréquemment donnée par les soldats américains de la Seconde guerre mondiale à qui l'on demandait pourquoi ils partaient en guerre ; dans cette expression, la tarte aux pommes fait figure de plat traditionnel symbolique des États-Unis.

— les excès des porte-parole d'un féminisme outrancier, tout comme j'avais, il y a un demi-siècle, pris au sérieux les extravagantes menaces d'Hitler. C'est même le côté délirant de ce genre de propos qui garantit qu'ils seront transformés en actes — car, bien à tort, on ne croit pas les menaces « folles » (Devereux, 1982, p. 275-276).

Quant à Schneider (2002), il pose le rapport maternel comme paradigme dangereux et inopérant de la politique française contemporaine — idée qu'il résume en ces termes : « gouverner, c'est caresser ». Selon Schneider, la démocratie a donné lieu à une conception des citoyens qui les rend ingouvernables à force d'être infantilisés et trop pris en charge. Dans cette optique politico-sociale, Schneider appelle à une rethéorisation de l'État et à son détachement d'avec une certaine symbolisation du maternel. En d'autres termes, selon Wylie, Schneider et leurs condisciples, tandis que la figure du père incarne l'ordre et la raison, la maternité est liée au chaos, qu'elle contribue à installer dans la société<sup>30</sup>.

Fait intéressant, la question de la condition maternelle comme incarnation d'une idéologie de force et de pouvoir donne lieu à un autre texte non moins virulent : *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir (1949). Dans cet ouvrage fondateur du féminisme moderne, l'auteure montre que la croyance selon laquelle l'amour maternel est naturel est à la fois fausse<sup>31</sup> et hautement nuisible, car c'est cette croyance même qui crée des « mauvaises mères ». Selon Beauvoir, ces dernières sont le produit d'un idéal de la maternité qui impose aux femmes un horizon éthique inatteignable — la pureté, l'abnégation et l'autosacrifice — et la réalité d'une existence subordonnée au père, au mari. Comme l'écrit Beauvoir,

[L]es journaux féminins enseignent abondamment à la ménagère l'art de garder son attrait sexuel tout en faisant sa vaisselle, de rester élégante au cours de sa grossesse, de concilier coquetterie, maternité et économie; mais celle qui s'astreindrait à suivre avec vigilance leurs conseils serait vite affolée et défigurée par les soucis; il est fort malaisé de demeurer désirable quand on a les mains gercées et le corps déformé par les maternités; c'est pourquoi une femme amoureuse a souvent de la rancune à l'égard des enfants qui ruinent sa

<sup>30</sup> Dans *Au-delà du nom* (2010), Lori Saint-Martin propose une critique convaincante de cette idéologie.

<sup>31</sup> Cette affirmation est étayée par Élisabeth Badinter dans son livre déjà cité, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel. XVIIe-XXe siècle*.

séduction et la privent des caresses de son mari; si elle est au contraire profondément mère, elle est jalouse de l'homme qui revendique aussi les enfants comme les siens (1949, p. 385).

Contrepartie romanesque de cette théorie, *Les Belles Images*, de la même Simone de Beauvoir, mettent en scène plusieurs expressions de ce hiatus, ainsi que les doutes d'une mère sur la personne qu'elle doit être pour ses filles. Comme l'a montré Anne Dufourmantelle (2001 et 2007), victimes d'une idéologie tout en prescriptions et en contradictions éthiques, les mères peuvent devenir bourreaux, en sacrifiant leurs enfants en réponse au sacrifice qu'elles ont elles-mêmes subi. Toutefois, selon Dufourmantelle, pour omniprésent qu'il soit, cet état de choses dérange et fait l'objet d'un évitement théorique et moral :

Parler du sacrifice maternel, c'est entrer dans ce que l'Occident abrite de plus secret, de mieux gardé : la fascination à l'endroit de la maternité, mais la haine aussi, qui en supporte le pouvoir.

Une mère sacrificielle – celle qui peut être ou victime ou bourreau- appelle tout à la fois la pitié et l'horreur. Sacrifiée, elle relève de ce qui dans la chrétienté a été assimilé au renoncement, à l'élévation spirituelle, au martyre ; sacrificiante, c'est-à-dire orchestrant elle-même le sacrifice, elle suscite au contraire l'horreur. Quand une femme vénérée pour la « douceur » de l'amour maternel qu'elle prodigue devient une figure sacrificiante, elle ravive la peur la plus archaïque qui soit. C'est le renversement de l'amour en haine, de la protection en abandon, de la confiance en trahison, retournement dont les contes font état, entre autres *Hansel et Gretel*. De par sa nature de mère en puissance, qu'elle altère et contredit, elle fait intervenir quelque chose qui de tout temps a terrifié l'humanité : ce possible renversement du « donner la vie » en « donner la mort » (2007, p. 222).

Cette ambivalence de la figure maternelle historiquement construite est au cœur de la problématique de l'ensemble des textes du corpus.

Pour conclure ce bilan de l'histoire de la maternité et de ses représentations, retenons que, malgré les contraintes idéologiques et matérielles d'une ou plusieurs traditions qui associent les mères à la pureté et à l'altruisme, la période couverte par mon corpus est marquée par la contestation et les revendications, qui mènent à une acquisition progressive de droits. À mon sens, il est impossible de séparer l'écriture romanesque des femmes de cet

écheveau de contraintes et de contradictions idéologiques qui forment un champ de tensions que l'on retrouvera dans leurs romans.

### 1.3 Présence et absence de la mère dans la littérature

#### 1.3.1 Disqualifications et absences de la mère

Dans la tradition littéraire, trois types différents d'absence de la mère, qui constituent, chacun à sa manière, une forme de matricide, sont à observer : (1) l'absence complète ou l'absence de subjectivité et d'individualité, ou matricide de disqualification, (2) la négation du pouvoir créateur de la mère, ou matricide symbolique et (3) le matricide littéral.

Première absence, l'absence complète ou l'absence de subjectivité et d'individualité. Tout d'abord, les textes et les contes issus de la tradition littéraire écrite sont en général « pauvres en mères », alors que les pères et les enfants y abondent. À la lumière de notre commentaire précédent sur les dangers de la grossesse et de l'accouchement, cette première absence de la mère dans la tradition littéraire<sup>32</sup> inspire le commentaire suivant : ce vide peut ou doit concorder en partie avec la réalité historique. De fait, les personnages de belles-mères ou de marâtres, celles qui n'ont pas porté d'enfant ou qui en ont d'une autre famille sont légion dans les légendes et contes traditionnels (*Blanche-Neige*, *Cendrillon*). Mais ce serait une simplification d'en arriver à la conclusion que l'absence littéraire de la mère est davantage historique que symbolique, ou davantage médicale qu'idéologique. Le vide maternel est protéiforme et peut être entendu littéralement et métaphoriquement. Comme l'a montré Janine Boynard-Frot, la mère est absente du roman de la terre des années 1920 et 1930 au Québec (Boynard-Frot, 1982)<sup>33</sup>. De même, Marianne Hirsch montre au sujet du

<sup>32</sup> Marianne Hirsch, *The Mother/Daughter Plot* (1989), Lori Saint-Martin, *Le Nom de la Mère* (1999) et le long article d'Adalgisa Giorgio, « Writing the Mother-Daughter Relationship : Psychoanalysis, Culture and Literary Criticism » (2002) sont les trois références principales de cette section.

<sup>33</sup> Plus précisément, selon Patricia Smart, la Rose-Anna de *Bonheur d'occasion*, est la première mère du roman québécois à être encore en vie à la fin du livre (Smart, 1988).



roman français et américain jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la mère est soit absente ou morte, soit disqualifiée (méchante, sotte, frivole ou excessivement dévouée).

De fait, quand elle n'est pas morte ou absente (*Cendrillon*, *Peau d'âne*, etc.), la mère est parfois présentée comme participant d'une entité bipartite – « les parents » – où elle existe dans l'accord et la collaboration avec le père (*Le Petit Poucet*). Cette subordination maternelle peut être lue comme une expression de ce que Badinter nomme la relativité de la mère (Badinter, 1980, p. 13). Lorsqu'elle est aimante et tendre avec l'enfant, comme l'Augustine de l'œuvre de Pagnol<sup>34</sup> ou la mère d'*Un après-midi de septembre* de Gilles Archambault<sup>35</sup>, elle n'a souvent d'existence que par l'enfant ; privée de subjectivité et d'individualité, cette mère-sainte<sup>36</sup> apparaît également comme relative au sens de Badinter (*ibid.*) Enfin, la mère peut être représentée comme violente, indifférente ou encore mortifère pour ses enfants. C'est le cas, par exemple, dans *Le Petit Chaperon rouge*, où la mère conduit sa fille littéralement dans la gueule du loup, niant et inversant par là le don de la vie qui constitue, précisément, la nature maternelle. C'est cette dernière figure de la mère maltraitante (au sens large) qui va m'intéresser dans la présente étude.

La deuxième absence est liée au pouvoir créateur biologique et artistique de la mère. De fait, la capacité féminine du don ou de la création de la vie est, en général, niée dans les productions artistiques en général, et littéraires en particulier. Dans *Journal de la création*, Nancy Huston observe que la mère est absente des grands mythes sur lesquels la culture occidentale s'est construite (1990, p. 23-24), à commencer par la Genèse de la Bible, où c'est d'Adam, premier homme créé par le Dieu (masculin) chrétien, qu'est extraite la première femme. En d'autres termes, dans la Bible, la première « naissance » n'est pas le fait d'une femme (puisque c'est Dieu qui en est l'auteur), pas plus que la seconde, puisque la première femme naît d'un homme (en l'occurrence, d'Adam). Mais Huston ne s'arrête pas là : sa liste englobe Héphaïstos et Pandore, Zeus et Athéna, ou encore Pygmalion et Galatée. Par

<sup>34</sup> Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père* (Monte-Carlo : Pastorelli, 1957, 309 p.) et *Le Château de ma mère* (Monte-Carlo : Pastorelli, 1957, 306 p.) notamment.

<sup>35</sup> Gilles Archambault, *Un après-midi de septembre* (Montréal : Boréal, 1993, 110 p.).

<sup>36</sup> Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Barner dit que jamais il ne laissera sa mère car « ma mère, c'est une sainte » (UBCP, p. 209).



conséquent, il serait faux, là encore, d'en conclure à une simple transposition dans la fiction d'un donné historique et social. Si elle est historiquement absente de la culture, la mère se voit également nier ce qui, en elle, relève de la nature, à savoir son pouvoir physique et biologique de création du vivant. Cette deuxième absence de la mère semble confirmer la dimension symbolique, voire idéologique, du vide maternel en littérature et dans les arts.

Selon Marianne Hirsch (1989), c'est dans l'Antiquité grecque et plus précisément dans l'histoire d'Œdipe qu'il faut aller chercher les traces les plus anciennes de cet effacement, dans un déni de la subjectivité maternelle. S'appuyant sur la présentation de Jocaste dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, Hirsch montre que son histoire « ne peut pas être racontée parce que nous n'avons pas le cadre à l'intérieur duquel nous pourrions le faire à partir de sa perspective »<sup>37</sup>. Selon Hirsch, pour écrire son histoire, « il faudrait *commencer* par la mère, et ni par le fils, ni par le père »<sup>38</sup> – ni par la fille, complètent Brenda O. Daly et Maureen T. Reddy (Daly et Reddy, 1991, p. 2). Plus largement, Hirsch pose que si la mythologie gréco-latine est remplie de mères et de leurs enfants, jamais ces mères ne sont sujets de l'histoire : elles sont objets pour des sujets pères, frères ou fils. C'est le cas de Jocaste, présentée avant tout comme mère et comme épouse d'Œdipe<sup>39</sup>. C'est dans son rapport à lui qu'elle est présentée, et non dans ses désirs singuliers et autonomes – c'est-à-dire, de nouveau, non relatifs (Badinter, *ibid.*). Adalgisa Giorgio résume la situation de la façon suivante :

L'absence de « subjectivité » – la capacité de se mettre dans une position d'énonciation, de dire « je » – est tout à la fois la cause et la conséquence de l'exclusion traditionnelle des femmes de la « culture » et de leur maintien dans la sphère de la nature<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> « cannot be filled in because we have no framework with which to do it *from her perspective* » (Hirsch, 1989, p. 4)

<sup>38</sup> « we would have to *begin* with the mother, not the son or the father » (*op. cit.*, p. 5)

<sup>39</sup> Que dire alors de Médée ? Contrairement à Clytemnestre et à Jocaste, elle semble être dotée d'une subjectivité. Toutefois, dans la mesure où elle est présentée comme en proie à un *hubris* vengeur, elle demeure dans une forme de relativité badinterienne : celle de la réaction, plutôt que l'autonomie. Ses gestes ne sont pas premiers, mais une réponse à ceux de Jason.

<sup>40</sup> « Lack of "subjectivity" – the ability to assume a position of enunciation, of saying "I" – is both the origin and the consequence of women's traditional exclusion from « culture » and of their confinement to the realm of "nature" » (Giorgio, 2002, p. 13).

De fait, l'absence de symbolisation que dénonçait Anne-Marie de Vilaine dans la citation présentée plus haut prend ici tout son sens : du fait que la femme – la mère – est jugée inférieure, subordonnée et subalterne, sa subjectivité est niée aussi bien dans le social que dans le culturel – soit ici en littérature. Il faudra attendre les années 1980 pour que plusieurs tentatives littéraires mettant en scène des mères comme personnage principal d'une part, et narratrice d'autre part, voient le jour<sup>41</sup>. De fait, le décalage dans le temps entre les premières fictions donnant la parole à des filles (enfants ou adultes) et celles qui la donneront aux mères est symptomatique d'une forme de condamnation culturelle des mères au silence et à la relativité.

La troisième absence, enfin, est celle du matricide littéral, celui qui signifie la mort de la mère de fiction sous les coups de son enfant. Le modèle de cette absence, c'est l'assassinat de Clytemnestre, coupable d'avoir tué son mari, Agamemnon, et de l'avoir remplacé par un nouvel époux Égisthe – c'est-à-dire d'avoir suivi des désirs autonomes et non soumis à son statut de mère. Selon l'analyse de Hirsch,

Iphigénie, Électre, Oreste – les enfants de Clytemnestre – ont tous le même fantasme effrayant de l'omnipotence maternelle, un fantasme qui les conduit à conspirer en réduisant la colère maternelle au silence, et, partant, en effaçant tous les autres aspects de la subjectivité maternelle, y compris l'amour maternel.

(Iphigenia, Electra, Orestes –Clytemnestra's children- share in the fearful fantasy of maternal omnipotence, a fantasy which leads them to conspire in silencing maternal anger, and thus in erasing all other aspects of maternal subjectivity, including maternal love [Hirsch, *op. cit.*, p. 39].)

Synonyme de libération, le meurtre de la mère dit encore autrement sa relativité et sa subordination, inhérentes à la fonction et au statut maternels tels qu'ils ont été institués. Ici, la mère est, entre autres, monstrueuse pour avoir voulu s'affranchir de la place et du rôle stricts qui reviennent aux mères dans la société traditionnelle.

---

<sup>41</sup> On retiendra ici notamment le roman *Le Premier Jardin* d'Anne Hébert (Paris : Seuil, 1988, 188 p.). Sur cette question, on consultera Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 8-10 et 135-136, et Lori Saint-Martin, *op. cit.*, p. 47, notamment.

### 1.3.2 Monstruosité physique et morale de la mère

Je l'ai dit, la fiction représente souvent des mères violentes et maltraitantes. Cette méchanceté revêt plusieurs formes. Tout d'abord, elle prend une forme morale, c'est-à-dire de négligence ou de mauvais traitements à l'enfant. Leur sont alors reprochés des torts qui vont de l'indifférence envers l'enfant à l'abandon de la famille ou du père. Ce premier crime maternel s'apparente à une quête d'autonomie, par opposition à la relativité définie par Badinter. En refusant de rester à l'intérieur des limites de l'institution de la maternité, c'est-à-dire en étant sexuelles en dehors du mariage et non maternantes envers l'enfant, Clytemnestre, Mrs Bates dans *Psycho* ou encore la Nada d'*Expensive People* ne consentent pas au sacrifice qu'implique le sacerdoce maternel. En d'autres termes, ces portraits de ces mauvaises mères illustrent par la négative les qualités prescrites socialement : au lieu d'être douces, elles sont sauvages ou « maltraitantes » (Couchard, 1991), au lieu de prendre soin de leur enfant, elles ignorent ses demandes et ses besoins et restent tournées vers elles-mêmes.

Toutefois, la monstruosité des mères ne s'arrête pas à leurs actes et prend également, en deuxième lieu, une forme physique, incarnée dans leurs descriptions. Tantôt immense, tantôt répugnante, tantôt dépourvue de corporalité (par l'absence complète de portrait), les mères sont souvent dépeintes sur le mode d'une caricature, où l'on peut lire leurs fautes morales passées et à venir. Ainsi, Jean Rezeau, le fils de *Vipère au poing*, décrit sa mère en ces termes : « Je te cause, Folcoche, m'entends-tu ? Oui, tu m'entends. Alors je vais te dire : "T'es moche ! Tu as les cheveux secs, le menton mal foutu, les oreilles trop grandes. T'es moche ma mère. [...]" » (Bazin, 1948, p. 90). Sécheresse, difformité et laideur – non seulement ces défauts décrivent le corps de la mère, mais ils prennent également un sens métaphorique en disant sa monstruosité. De la même manière, dans *Les Belles Images*, les portraits contrastés et contradictoires entre eux de Dominique expriment sa fausseté et son rapport mimétique au monde et aux autres.

Toutefois, comme l'observe Lori Saint-Martin, l'écriture des mères par les femmes présentent une originalité. Toutes terribles qu'elles soient, elles « sont toujours situées dans le contexte social qui les a rendues monstrueuses ; ce sont davantage des victimes d'une



définition rigide de la féminité que les créatures toutes-puissantes qui hantent l'imaginaire masculin. Chez les écrivaines, la monstrosité des mères, si elle existe, n'est pas ontologique, mais sociale » (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 46-47). C'est très clairement le cas de la mère durassienne dans *Un barrage contre le Pacifique* : folle, brutale et non maternante, la mère est maltraitante, mais elle l'est devenue malgré elle, sous la pression conjuguée de l'iniquité de l'administration coloniale et des vagues du Pacifique. Comme le dit le texte, « [l]e malheur [vient] de son incroyable naïveté » (UBCP, p. 25). De manière nette, ici, le lien est établi entre la misère que l'on vit et celle que l'on inflige aux autres.

Par conséquent et malgré tous ces excès et ces violences, la mère maltraitante s'attire une certaine empathie de la part de ses enfants. On peut en voir les traces dans l'amour aussi passionné qu'impuissant des enfants pour les mauvaises mères de Colette et de Woolf<sup>42</sup>, dans la pitié qu'inspire Clytemnestre à l'Électre d'Euripide<sup>43</sup>, et dans celle de Suzanne et de Joseph pour la mère chez Duras. Mais à ces sentiments de compréhension et de compassion s'ajoute également une haine tenace, c'est-à-dire une matrophobie qui, parfois, pousse les enfants aux matricides.

Traditionnellement, les mères ont donc été confinées dans la sphère privée. Culturellement et symboliquement, leur position est complexe et contradictoire, car elles sont tantôt louées dans une perspective spirituelle, pour leur statut qui les rapproche de la Vierge Marie, et tantôt condamnées dans leur dimension chamelle, qui les renvoie au péché originel. Cette oscillation a marqué la représentation des figures maternelles dans les arts et perdure à l'époque et dans les lieux de production des œuvres du corpus. Masi avant de procéder à leur lecture, penchons-nous sur le cadre théorique de ma lecture des textes : la logique sacrificielle.

---

<sup>42</sup> Analysé notamment par Marianne Hirsch dans le chapitre « The Darkest Plot » de *The Mother/Daughter Plot*.

<sup>43</sup> Également analysé par Marianne Hirsch dans le chapitre « Prelude » de *The Mother/Daughter Plot*, p. 31-32.

#### 1.4 Définition de la logique sacrificielle

Pour saisir et comprendre les enjeux de la figure de la mère maltraitante qui traverse les textes du corpus, je ferai appel à la notion de logique sacrificielle problématisée à la double lumière des travaux de René Girard et de la théorie formulée par Anne Dufourmantelle sur celle qu'elle appelle la « femme sacrificielle ». Après un premier survol des différentes acceptions du mot « sacrifice » (1.4.1), je m'intéresserai à la définition qu'en donne René Girard, et notamment dans le cadre de son étude du mythe (1.4.2). J'entreprendrai ensuite de motiver l'intérêt du recours à la théorie girardienne, en délimitant son applicabilité (1.4.3). Ce sera sur les travaux de Dufourmantelle que je me pencherai après (1.4.4), avant de résumer les enjeux contrastés et cumulatifs des deux pans de mon cadre théorique, dans une définition succincte de ce que j'ai appelé la logique sacrificielle (1.4.5).

##### 1.4.1 Qu'est-ce qu'un sacrifice ?

Selon l'archéologue et historien des religions Salomon Reinach, le sacrifice « est le centre de tous les cultes ; c'est le lien essentiel entre l'homme et la divinité » (Reinach, 1902, p. 96). D'origine latine, le terme est dérivé de la racine *sakr*, qui a également donné le mot *sacrum*. Comme l'écrit Véronique Donard,

[I]ttéralement, *sacer facere* signifie « rendre sacré ». *Sacrificare* consiste donc à rendre une chose ou un être sacrés, en les consacrant aux dieux par un *sacrificium*, d'où notre mot « sacrifice », qui désigne à la fois ce qui est offert et l'action d'offrir (Donard, 2009, p. 49).

C'est à ce titre que Michel Meslin définit le sacrifice comme « l'acte rituel accompli en faveur d'une divinité, et par extension sémantique classique, le mot désigne l'objet même de cet acte d'offrande » (Meslin, 2000, p. 1988). Toutefois, comme le précise Dufourmantelle, le sacrifice suppose une intention : celle de se concilier la faveur de la divinité à qui le sacrifice est destiné. Selon Dufourmantelle,



[s]acrifier, c'est à l'origine sacrifier aux dieux pour obtenir leur grâce, faire allégeance à leur puissance et maintenir fermée la frontière entre les morts et les vivants de peur qu'ils ne se contaminent mutuellement. (Dufourmantelle, 2007, p. 15)

C'est là le sens général que Meslin retient également du sacrifice, qu'il définit comme « un rite que l'homme pratique pour établir une relation particulière avec une ou des puissances supérieures qu'il tente de se concilier » (Meslin, 2000, p. 1987). Si cette définition demeure générale, c'est que la notion est « ambiguë » selon Donard, « car [le terme] n'a pas le même sens selon les cultures et les époques ».

L'anthropologue Robertson Smith identifie le totémisme comme à l'origine du principe sacrificiel (1899), une affirmation que Lévi-Strauss précise et complète en affirmant que la logique de substitution est à la base même du sacrifice (1949). Par cette substitution, ou encore cet échange, le sacrifice opère sur un mode expiatoire (Smith), ou au contraire comme un don. Cette dernière position est celle de l'anthropologue Edward Tylor, auteur d'un traité en deux volumes intitulé *Primitive Culture* (1871), dans lequel, précisément, il analyse les enjeux du « don » (*gift*) des adorateurs à leur divinité. Dans cette même lignée, Durkheim défend l'idée d'une communion qui se crée avec la divinité visée par le don à travers le sacrifice (1912).

Quant à Freud, qui s'est intéressé à la question dans une perspective psychanalytique (1908), il met l'accent sur la dimension sociale du sacrifice, qu'il envisage comme un lieu de renoncement dans le cadre de la civilisation qui s'est, selon lui, construite sur la répression des pulsions : à ce titre, le sacrifice agit comme l'instance de participation au bien commun, par le renoncement à une partie de ses intérêts, pulsions ou possessions matérielles.

Dans ce très bref aperçu de certaines des plus grandes théories du sacrifice apparaît l'une des difficultés principales inhérentes à toute définition ou problématisation du sacrifice : selon les approches et les disciplines à l'intérieur desquelles l'étude s'inscrit, ses

enjeux et sa portée changent. De fait, l'anthropologie et l'ethnologie<sup>44</sup>, l'histoire des religions et la théologie<sup>45</sup>, la sociologie<sup>46</sup>, la psychanalyse<sup>47</sup>, la philosophie<sup>48</sup>, notamment, ont étudié le sacrifice.

Trois termes, cependant, demeurent fixes dans les différentes théories du sacrifice : (1) l'altérité, dans la mesure où le sacrifice est destiné à quelqu'un, que Dufourmantelle identifie comme « cet Autre, inconnu, imaginaire, tout-puissant » (Dufourmantelle, 2007, p. 16) ; (2) l'objet sacrifié, qu'Alfred Loisy décrit comme « objet sensible, doué de vie ou qui est censé contenir de la vie » (Loisy, 1920, p. 5) ; et (3) le sujet sacrificiant, que Hubert et Mauss définissent comme une « personne morale [dont l'état ou certains objets auxquels elle s'intéresse] » va être modifiée par le sacrifice (Hubert et Mauss, 1899, p. 13).

Il me serait difficile, sinon impossible, de passer en revue l'ensemble des enjeux du sacrifice tels qu'ils ont été problématisés selon les théoriciens, les disciplines et les époques. Par ailleurs, les deux théories principales auxquelles je vais avoir recours procèdent de

---

<sup>44</sup> Avec bien entendu les travaux de Lévi-Strauss – largement commentés et discutés par René Girard, dans *Des Choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset, 1978, 492 p.) notamment – parmi lesquels on retiendra surtout *La Pensée sauvage* (Paris : Agora, 1962, 347 p.) et *Les Structures élémentaires de la parenté* (Paris : Presses universitaires de France, 1926, 639 p.), et ceux de Marcel Mauss, dont *Manuel d'ethnographie* (Paris : Payot, 1926, 211 p.).

<sup>45</sup> Dont, notamment, les travaux déjà cités de William Robertson Smith (*Lectures on the Religion of the Semites*, New York : D. Appleton & Company, 1889, 488 p.), l'*Essai historique sur le sacrifice* d'Alfred Loisy (Paris : Émile Nourry, 1912, 552 p.) mais aussi plus récemment *Mourir pour Dieu, l'invention du martyr aux origines du judaïsme et du christianisme* de Daniel Boyarin (Paris : Bayard, 2003, 241 p.).

<sup>46</sup> Parmi les grandes études du sacrifice en sociologie, on retiendra celle de Durkheim, dans *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* (Paris : Presses universitaires de France, 1912, 647 p.) notamment.

<sup>47</sup> Freud, je l'ai dit, a écrit sur la question dans plusieurs ouvrages (*Totem et Tabou*, Paris : Payot, 1913 [1923], 221 p., traduction de Samuel Jankélévitch, et « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes » dans *La Vie sexuelle*, Paris : Presses universitaires de France, 159 p.) de même que Lacan (notamment dans *L'Angoisse. Le Séminaire, Livre X (1962-1963)* [Paris : Seuil, 2004, 432 p.]). Le bel article de Christophe Bormans, « Sacrée violence ! Le meurtre du père revisité par Freud, Girard et Lacan » (dans *Psychologie de la violence*, Christophe Bormans et Guy Massat [dir.], Paris : Studyrampa, 2005, 255 p., p. 63-78), porte sur les points communs et les différences entre les traitements freudiens et lacaniens du sacrifice. Plus récemment, l'ouvrage de Véronique Donard (*op. cit.*) s'intéresse également à la question du sacrifice.

<sup>48</sup> Il est absolument impossible de proposer une liste exhaustive des titres, même majeurs, sur le sacrifice en philosophie. Retenons *Donner le Temps* de Derrida, où le sacrifice est problématisé comme suit : « Le sacrifice ne propose son offrande que sous la forme d'une destruction contre laquelle il échange, espère ou escompte un bénéfice, à savoir une plus-value ou du moins un amortissement, protection et sécurité » (Paris : Galilée, 1991, 216 p., p. 174).

manière originale et singulière ; c'est donc aux travaux de René Girard et d'Anne Dufourmantelle que je vais maintenant m'intéresser, pour poser le cadre de ma lecture du corpus, dans ce que j'appellerai une logique sacrificielle. Notons dès à présent que l'expression logique sacrificielle n'apparaît ni chez Girard, ni chez Dufourmantelle, mais qu'elle désignera dans la présente thèse l'articulation de leurs deux théories, au service de l'analyse du corpus. À mon sens, cette perspective peut apporter une lumière inédite sur la construction de la monstruosité maternelle et sur les persécutions – que j'identifie comme sacrificielles – qui en découlent.

Après une présentation des termes de la théorie girardienne auxquels j'aurai recours dans l'analyse des textes du corpus, et dont je délimiterai l'applicabilité et la pertinence dans le cadre du corpus, j'explicitai plusieurs réponses formulées par la critique à la théorie girardienne. Ensuite, je présenterai les travaux de Dufourmantelle, en insistant sur l'intérêt de rapprocher ses thèses des travaux de Girard, autour des notions de continuité et de continuum sacrificiel.

#### 1.4.2 Sacrifice et mythe chez René Girard

##### 1.4.2.1 Le sacrifice girardien

Pour comprendre les enjeux de la représentation de la figure et du destin maternels dans mes textes, je vais avoir recours à la définition du sacrifice que propose le philosophe et anthropologue René Girard, c'est-à-dire comme fondement du religieux, par la sacralisation de la violence. Selon René Girard (1972, 1978, 1982, 2003), un sacrifice est un phénomène social et collectif par lequel une communauté en crise détourne sa violence intérieure vers une victime qui lui est extérieure. Plus exactement, « le sacrifice polarise sur la victime des germes de dissension partout répandus et il les dissipe en leur proposant un assouvissement partiel » (Girard, 1972, p. 305).

L'étude girardienne du sacrifice s'appuie sur la lecture de divers textes – dont, j'y reviendrai, les mythes – que Girard lit comme des « textes de persécution » et qu'il identifie par la présence de quatre critères – qu'il appelle « stéréotypes » (1982, p. 1238)<sup>49</sup> :

1) la description d'une crise sociale et culturelle au sein d'une communauté donnée. Pour Girard, le sacrifice découle nécessairement d'une crise, qu'il nomme « crise d'indifférenciation généralisée ». Dans ce contexte, la notion d'indifférenciation a un sens particulier et ne peut se comprendre qu'à la lumière de la théorie girardienne du désir mimétique. Selon Girard, tout désir est par définition mimétique<sup>50</sup>, soit imitation du désir de l'autre, comme l'illustre cet exemple tiré de l'œuvre de Cervantès : « Si Don Quichotte se jette sur les moulins à vent, c'est parce qu'à sa place, pense-t-il, le modèle des chevaliers errants, Amadis de Gaule, en ferait autant » (2007, p. 9). Or, par sa nature même, le désir mimétique peut mener à la guerre civile :

La convergence de deux désirs sur un objet *non partageable* fait que le modèle et son imitateur ne peuvent plus *partager* le même désir sans devenir l'un pour l'autre un obstacle dont l'interférence, loin de mettre fin à l'imitation, la redouble et la rend réciproque. C'est *la rivalité mimétique*.

[...] Le sentiment positif qui oriente d'abord le disciple vers son modèle fait place alors à une haine d'autant plus obsédante qu'elle reste mêlée de vénération. La rivalité mimétique produit des effets de surenchère qui se répandent contagieusement, mimétiquement et tendent à désagréger les communautés (Girard, 2007, p. 12).

Girard parle de crise d'indifférenciation généralisée quand les communautés, précisément, commencent à se désagréger, selon les modalités suivantes :

Quand la société se détraque, [...] les échéances se rapprochent, une réciprocité plus rapide s'installe non seulement dans les échanges positifs qui ne subsistent plus que dans la stricte mesure de l'indispensable, sous la forme de troc par exemple, mais dans les échanges hostiles ou « négatifs » qui tendent à se

<sup>49</sup> Plus précisément, selon Girard, « [c]'est la juxtaposition de plusieurs stéréotypes dans un seul et même document qui fait conclure à la persécution. Il n'est pas nécessaire que les stéréotypes soient tous là. Trois d'entre eux suffisent et souvent même deux » (1982, p. 1253)

<sup>50</sup> « le désir mimétique est *le plus fort*, le seul désir vrai » (2007, p. 10).



multiplier. La réciprocité, qui devient visible en se raccourcissant pour ainsi dire, n'est pas celle des bons mais des mauvais procédés, la réciprocité des insultes, des coups, de la vengeance et des symptômes névrotiques (1982, p. 1241).

Exacerbation du désir mimétique que Girard a théorisé comme modèle de tout désir humain, la crise d'indifférenciation ébranle profondément les structures sociales et culturelles d'une communauté ou d'une société. Dans ce contexte, un individu est alors choisi, souvent de manière aléatoire (1982, p. 1245), et devient l'incarnation même de la crise sociale et culturelle. Surnommé par Girard « victime émissaire »<sup>51</sup>, cet individu est tenu responsable de la crise d'indifférenciation au complet. L'unanimité se fait, de manière négative, contre la victime émissaire :

La confusion croissante, l'indifférenciation peuvent polariser toute une communauté contre un individu unique, un ultime ennemi qui apparaît soudain comme seul responsable de la catastrophe et se fait tout de suite lyncher. [...] Le miracle du sacrifice, c'est [qu'] [...] il polarise contre une seule victime toute la violence qui, un instant plus tôt, menaçait la communauté entière (2003, p. 26).

Plus précisément, la victime émissaire est accusée d'avoir commis ce que Girard nomme des « crimes indifférenciateurs », qui constituent le deuxième stéréotype.

2) des crimes indifférenciateurs : dans le contexte de la crise d'indifférenciation, ces crimes particuliers signifient le bouleversement des structures hiérarchiques, familiales et interpersonnelles. Dans *Le Bouc émissaire*, Girard en distingue trois types, chacun à même de causer, partiellement du moins, un effondrement d'un système social, culturel et politique : les crimes de violence, les crimes sexuels et les crimes religieux. Les premiers

prennent pour objet les êtres qu'il est le plus criminel de violenter, soit dans l'absolu, soit relativement à l'individu qui les commet, le roi, le père, le symbole de l'autorité suprême, parfois aussi dans les sociétés bibliques et modernes, les êtres

---

<sup>51</sup> Parfois, Girard réserve le mot « bouc émissaire » pour désigner la victime de substitution dans les rites qui commémorent le sacrifice initial ; parfois, il utilise les deux termes de manière interchangeable. Pour des raisons de cohérence, je parlerai ici de « victime émissaire » pour désigner la victime des mécanismes de persécution.

les plus faibles et les plus désarmés, en particulier les jeunes enfants (*op. cit.*, p. 1242).

Ces crimes sont indifférenciateurs en ce qu'ils inversent ou renversent les principes interpersonnels et moraux sur lesquels repose l'ordre social, en créant une impression de « sens dessus dessous ». Les crimes sexuels, quant à eux, sont ceux qui enfreignent les tabous, soit le viol, l'inceste et la bestialité. Enfin, Girard parle de crimes religieux lorsqu'il y a transgression de la frontière entre profane et sacré – par exemple, explique Girard, la profanation d'hosties. Notons dès à présent que j'entendrai ce troisième crime girardien dans le sens que lui donne Dufourmantelle, c'est-à-dire de « société civile » (2007, p. 15) et d'« espace social » (*op. cit.*, p. 18). En d'autres termes, est crime religieux tout comportement qui menace l'équilibre de la société ou du groupe.

3) des signes de sélection victimaire ou des marques paradoxales d'indifférenciation : dans le texte de persécution, la victime émissaire est présentée comme atteinte d'une difformité physique qui annonce sa faute. Dans *Le Bouc émissaire*, Girard donne l'exemple de la claudication d'Œdipe, « infirmité » non moins « réelle », selon lui, que la monstruosité des sorcières médiévales selon le ou les auteurs du texte de persécution. En d'autres termes, dans la lecture girardienne des textes de persécution relatant un sacrifice, la monstruosité fonctionne comme indice et preuve de l'acharnement des persécuteurs contre une victime jugée coupable *a priori*. Si les fautes et le physique de la victime sont dépeints sous des traits hyperboliques, c'est que le procès est déjà terminé et le verdict, rendu : plus précisément, l'existence d'une victime émissaire « désigne simultanément l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation » (1982, p. 1274).

4) la violence elle-même : il s'agit du châtiment que va subir la victime de la persécution. Qu'elle soit expulsion ou mise à mort, la « conclusion simultanément violente et libératrice » (*op. cit.*, p. 1278) peut être administrée par un individu unique (prêtre ou bourreau) ou par une foule constituée par l'ensemble des persécuteurs, « animés de la même foi en la

puissance maléfique de leur victime», la victime doit toujours « polarise[r] [...] tous les soupçons, tensions et représailles qui empoisonnaient » la communauté (*ibid.*).

Or, pour Girard, cette violence s'accompagne d'un retour à la paix sociale :

La confusion croissante, l'indifférenciation peuvent polariser toute une communauté contre un individu unique, un ultime ennemi qui apparaît soudain comme seul responsable de la catastrophe et se fait tout de suite lyncher. La communauté se trouve soudain dépourvue d'ennemi et la tranquillité se rétablit. Universellement honnie d'abord, la victime, en raison de sa puissance réconciliatrice, fera bientôt figure de sauveur.

Le miracle du sacrifice, c'est la formidable « économie » de violence qu'il réalise. Il polarise contre une seule victime toute la violence qui, un instant plus tôt, menaçait la communauté entière. Cette libération paraît d'autant plus miraculeuse qu'elle intervient toujours *in extremis*, à l'instant où tout paraît perdu (2003, p. 26).

Selon Girard, pour garantir ce retour à l'ordre, deux conditions se posent : (1) l'impossibilité absolue de représailles et (2) l'unanimité totale de la communauté au moment du meurtre. Premièrement, dans la théorie girardienne, la victime émissaire se distingue par son isolement dans la communauté – un isolement que Stéphane Vinolo appelle une « étrangeté » (Vinolo, 2010, p. 52<sup>52</sup>), c'est-à-dire qu'il est identifié comme irréductiblement différent. Le même Vinolo, lecteur (critique) de Girard<sup>53</sup>, a proposé de réunir les différents types d'étrangeté de la victime émissaire sur deux axes. Un premier, horizontal, renvoie à l'idée de traversée de la limite du groupe : dans cette acception, est étranger celui ou celle qui vient, littéralement, d'ailleurs – c'est le cas d'Œdipe, notamment. Mais à ce premier type d'étrangeté s'en ajoute un second, sur un axe cette fois vertical, que Vinolo décrit comme dimension du parasitisme « parce qu'elle met en place d'une certaine façon des étrangers de l'intérieur » (Vinolo, 2010, p. 53), des êtres qui n'appartiennent pas à la communauté pour des raisons souvent hiérarchiques. Ainsi, le roi est étranger en ce qu'il est séparé de la communauté par sa naissance, sa fonction ou les deux (c'est bien entendu là encore le cas

<sup>52</sup> Vinolo avoue avoir « piqué » le terme à Renaud Camus (*ibid.*).

<sup>53</sup> Si Vinolo pêche parfois par excès de caricature de la théorie girardienne dans son ouvrage au titre homogène avec son contenu (*René Girard : un allumé qui se prend pour un phare*), il n'en propose pas moins des analyses intéressantes et éclairantes des textes girardiens.

d'Œdipe). De même, à l'autre extrémité du spectre, les individus indigents ou, selon une autre modalité, fous, sont menacés d'expulsion par le bas. La mère d'*Un barrage contre le Pacifique*, veuve pauvre et socialement isolée, constitue un bon exemple de ces exclus « par le bas ».

Une seconde manière de s'assurer de ce que le lynchage de la victime émissaire mettra fin à la crise, c'est, précise Girard, par l'unanimité qui se fait autour du sacrifice. Selon lui, dans le sacrifice, la victime est assassinée par tout le monde et par personne à la fois, comme l'indique le mot grec de *diaphragmos*, soit le fait de déchirer collectivement la victime et de la mettre vivante en pièces. Olivier Maurel, auteur d'un *Vocabulaire de René Girard*, illustre cette position en réunissant l'exemple de Penthée démembré par les Bacchantes, d'Orphée, d'Athalie et d'Hippolyte (Maurel, 2005, p. 44-45). Ainsi, la collectivité au complet est responsable et coupable du lynchage, par l'émergence d'un consensus – en l'occurrence, qui a pour objet la conviction générale de la culpabilité de la victime émissaire. Mieux, Girard avance l'idée que la victime émissaire elle-même tombe sous le coup de l'aveuglement mimétique, à l'instar de la foule violente, au point que, parfois, elle participe activement à son propre sacrifice<sup>54</sup>. Dans le contexte de mes œuvres, où destruction et autodestruction sont inséparables, ce point sera crucial.

Hautement originale, la théorie girardienne du sacrifice suppose donc la présence d'une crise d'indifférenciation au sein de laquelle un individu, présenté comme étranger, se distingue. Or, les six œuvres du corpus semblent présenter cette structure : contre tous, une figure se détache : celle de la mère et, parfois, celle de la fille. Ainsi, pour ne citer ici que deux exemples, la Nada d'*Expensive People* fait figure d'éternelle étrangère à Fernwood, et la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* est anéantie à la fois par l'administration coloniale et par la nature qui, sous la forme des marées, s'acharne à faire échouer ses projets. Lire les matricides réels et symboliques des œuvres comme des sacrifices plutôt que comme des meurtres

---

<sup>54</sup> Malheureusement, il s'agit d'une notion secondaire dans son œuvre et, à ma connaissance, Girard a peu écrit sur la question. Je n'ai trouvé sur ce point que le chapitre V du *Bouc émissaire*, où Girard n'en parle qu'assez brièvement pour illustrer un mythe particulier, celui de Teotihuacan.



permettra de s'élever au-delà des configurations familiales de chaque œuvre et d'étudier la portée collective du geste dans une perspective non pas simplement privée, mais sociale.

Parmi les différents types de textes de persécution, René Girard distingue le mythe. Originales et controversées, la définition et la problématisation girardienne du texte mythologique me paraît à même d'éclairer de façon originale les six textes du corpus lus ensemble. Voyons plutôt.

#### 1.4.2.2 Le mythe girardien

Auteur de nombreux travaux sur les mythes, René Girard s'intéresse depuis les années 1970 à leur étude qu'il inscrit dans le prolongement de son analyse du sacrifice. Souvent décriée, son analyse se distingue de celle d'autres mythocritiques comme Gilbert Durand ou Mircea Eliade. Plus précisément, elle dépasse de manière originale l'alternative très réductrice qu'a posée Edmund Leach, selon laquelle

[l]e mythe constitue une catégorie mal définie. Certains utilisent le mot comme s'il désignait une histoire fallacieuse – une histoire sur le passé dont on sait qu'elle est fausse ; dire d'un événement qu'il est « mythique » revient à dire qu'il n'a pas eu lieu. L'emploi théologique du mot, en revanche, est différent : le mythe est alors la formulation d'un mystère religieux. [...] Cette acception rejoint le point de vue anthropologique classique qui voit le mythe comme « un conte sacré » (Leach, 1973, p. 54).

Dans *La Violence et le sacré* (1972), *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978a), *Le Bouc émissaire* (1982) ou encore *Le Sacrifice* (2003) notamment, Girard pose que le mythe n'est pas une œuvre de fiction. De fait, il analyse de la même manière les mythes grecs (1972) et les Évangiles (1978a), qu'il rattache sans distinction à des événements historiques. Plus précisément, dans la théorie girardienne, le mythe est un texte de persécution présentant deux spécificités : (1) il est le récit d'un sacrifice historique et réel, et (2) la perspective qui domine dans le mythe est celle des persécuteurs. Examinons ces deux points de plus près.

Tout d'abord, pour Girard, un mythe est avant tout le récit d'un événement historique réel : il n'est

ni entièrement fictif ni entièrement réel, il transfigure un phénomène que les auteurs-persécuteurs ne comprennent pas et dont la théorie mimétique rétablit la misérable vérité. Le mythe est l'œuvre de persécuteurs trop heureux d'être réconciliés à peu de frais pour faire preuve d'esprit critique et de réhabiliter leur victime (2003, p. 41).

Girard va même plus loin en posant que « tous les mythes doivent s'enraciner dans des violences réelles, contre des victimes réelles » (*op. cit.*, p. 1254). En d'autres termes, il ne s'agit pas du travail de création ou de fiction d'un auteur, mais d'un compte rendu biaisé, où domine « la perspective des persécuteurs sur leur propre persécution » (*op. cit.*, p. 1257).

C'est la raison pour laquelle les victimes présentées dans les mythes semblent absolument coupables des fautes qui leur sont imputées. À aucun moment n'existe la possibilité d'un salut pour la victime, qui est coupable avant même d'entrer en scène :

Dans les persécutions historiques, les « coupables » restent suffisamment distincts de leurs « crime » pour qu'on ne puisse pas se méprendre sur la nature du processus. Il n'en va pas de même dans le mythe. Le coupable est tellement consubstantiel à sa faute qu'on ne peut pas dissocier celle-ci de celui-là. Cette faute apparaît comme une espèce d'essence fantastique, un attribut ontologique. Dans de nombreux mythes, il suffit de la présence du malheureux dans le voisinage pour contaminer tout ce qui l'entoure, donner la peste aux hommes et aux bêtes, ruiner les récoltes, empoisonner la nourriture, faire disparaître le gibier, semer la discorde autour de lui. Sur son passage, tout se détraque et l'herbe ne repousse pas. Il produit les désastres aussi naturellement que le figuier ses figues. Il lui suffit d'être ce qu'il est (1982, p. 1270).

Plus largement, pour Girard, le type spécifique de la représentation du sacrifice dans les mythes

nous conduit à affirmer que : 1) les violences sont réelles, 2) la crise est réelle, 3) les victimes sont choisies en vertu non des crimes qu'on leur attribue mais

de leurs signes victimaires, de tout ce qui suggère leur affinité coupable avec la crise, 4) le sens de l'opération est de rejeter sur les victimes la responsabilité de cette crise et d'agir sur celle-ci en détruisant lesdites victimes ou tout au moins en les expulsant de la communauté qu'elles « polluent » (*op. cit.*, p. 1253).

Appliquées aux textes du corpus, ces définitions sont problématiques et soulèvent trois questions principales : premièrement, pourquoi avoir recours à la théorie girardienne du mythe, alors que Girard a mis au point une théorie littéraire ? Deuxièmement, dans le contexte d'œuvres de fiction, quelle historicité les matricides réels et symboliques peuvent-ils présenter ? Et enfin, alors que tous les exemples de Girard ne retiennent que des hommes comme « auteurs » des mythes, y a-t-il une spécificité, et si oui, laquelle, de la création de mythes par des femmes ?

### 1.4.3 Applicabilité et pertinence de la théorie girardienne du mythe

#### 1.4.3.1 Théorie littéraire et théorie mythologique girardiennes

Une question préliminaire se pose : pourquoi ne pas recourir à la théorie littéraire mise au point par Girard et exposée dans *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961) ? De fait, cette théorie est utilisée par de nombreux critiques. Ainsi, dans *Essais sur le mimétisme* (2002), Olivier Maurel met les thèses littéraires girardiennes à l'épreuve de l'analyse de la littérature, mais aussi du cinéma, avec le film *Zelig*, de Woody Allen. À l'issue d'une analyse minutieuse, Maurel conclut que, dans son film, Allen illustre le caractère dangereux du mimétisme, qui « cherche des victimes » tout en puisant « dans l'enfance les sources du mimétisme pathologique » (Maurel, 2002, p. 192).

À première vue, la méthode mise au point par Girard pour lire le roman paraît plus adaptée à mon corpus, composé d'œuvres de fiction. Toutefois, cette méthode d'exégèse littéraire vise essentiellement à mettre au jour les structures du désir mimétique dans les textes littéraires – ce qui est assez éloigné de mes objectifs. De fait, c'est la question du sacrifice que j'ai choisie comme axe d'étude du corpus. Or, en raison de ses positions, la

théorie girardienne du sacrifice me permet de poser une différence qui m'apparaît essentielle dans l'ensemble des textes du corpus, tout particulièrement lorsqu'ils sont lus ensemble : la différence entre un meurtrier, dont le geste est privé, personnel, et le persécuteur, dont le geste, au contraire, est social, collectif, comme exécuté sous l'impulsion de la foule. Ainsi, selon Girard,

[L]a foule tend toujours vers la persécution car les causes naturelles de ce qui la trouble, de ce qui la transforme en *turba* ne peuvent pas l'intéresser. La foule, par définition, cherche l'action mais elle ne peut pas agir sur les causes naturelles. Elle cherche donc une cause accessible et qui assouvisse son appétit de violence. Les membres de la foule sont toujours des persécuteurs en puissance car ils rêvent de purger la communauté des éléments impurs qui la corrompent, des traîtres qui la subvertissent (1982, p. 1243).

En d'autres termes, la théorie girardienne du mythe va me permettre d'étudier de manière inédite les enjeux des gestes matricides littéraires et symboliques dans les textes.

D'autre part, à lire les œuvres dans une perspective mythologique girardienne, je vais pouvoir étudier de façon originale la question de la focalisation et de l'énonciation dans la narration, puisque, selon Girard, la perspective mise en avant dans le mythe est celle des persécuteurs.

Notons que pour étudier les modalités de la focalisation et de l'énonciation au sein des textes, je ferai appel à la terminologie et aux concepts de Gérard Genette qui, dans *Figures III*, définit son approche comme suit :

Une situation narrative, comme toute autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description, ne peut *distinguer* qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatio-temporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit, etc. Les nécessités de l'exposition nous contraignent à cette violence inévitable du seul fait que le discours critique, non plus qu'un autre, ne saurait tout dire à la fois. Nous considérerons donc successivement [...] des éléments de définition dont le fonctionnement réel est simultané, en les rattachant, pour l'essentiel, aux catégories du *temps de la narration*,



du *niveau narratif* et de la « *personne* », c'est-à-dire des relations entre le narrateur – et éventuellement son ou ses narrataire(s) – à l'histoire qu'il raconte (Genette, 1972, p. 227).

Je reviendrai à la question du temps de la narration au moment de l'analyse des œuvres, mais disons dès à présent un mot du niveau narratif et de la personne, c'est-à-dire de la relation du narrateur à l'histoire<sup>55</sup>. Selon Genette, le narrateur peut être extra- (1) ou intradiégétique (2) selon qu'il en est (1) un de premier degré (c'est le cas d'Homère dans *L'Odyssée*, racontant une histoire d'où il est absent, ou de Gil Blas, narrateur fictif dans le roman de Lesage racontant sa propre histoire) ou (2) de second degré (c'est le cas de Shéhérazade, personnage de récit qui se met à raconter une histoire. La relation à l'histoire, en revanche, se décline sur le mode (3) hétéro- ou (4) homodiégétique, qui se distinguent par l'appartenance du narrateur à l'histoire narrée : ainsi, le narrateur hétérodiégétique (3) raconte une histoire dont il est absent (c'est le cas d'Homère, absent de l'histoire qu'il raconte dans *L'Odyssée*), tandis que le narrateur homodiégétique (4) raconte sa propre histoire (comme le fait Ulysse aux Chants IX à XII dans *L'Odyssée*). Ce découpage et cette terminologie seront essentiels dans l'analyse des figures maternelles qui traversent le corpus, puisque la perspective adoptée par la narration détermine le type et les modalités des portraits de mères présents dans chaque texte.

Dans le corpus, la narration dans tous les textes adopte, à divers degrés et de diverses manières, la perspective des enfants, selon trois modalités différentes. Dans deux textes, « Le Torrent » et *Expensive People*, le « je » fort du fils prend en charge la narration ; par conséquent, le meurtrier et le narrateur ne font qu'un. Dans *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*, la diégèse fonctionne par un mouvement de va-et-vient entre les pensées de plusieurs personnages (dont les enfants), rapportées au style indirect libre ; ici, la ou les figures maternelles des textes s'élaborent à la confluence de plusieurs discours. Enfin, dans *The Bell Jar* et *Les Belles Images*, alors que la même coïncidence entre matricide (symbolique) et narrateur semble dominer, le « je » de la fille, Esther et Laurence, est diffracté et instable. En

<sup>55</sup> Toutes les définitions et les exemples qui suivent sont tirés de *Figures III*, p. 255 à 256.

outre, si les deux filles sont à l'origine des violences, du moins en partie, elles en sont également la cible, ce qui constitue un positionnement unique devant les violences.

À ce titre, si le recours au mythe girardien comme paradigme me permet donc de poser la différence entre matricide et sacrifice, il permet également de poser la différence entre ce que j'identifierai comme un persécuteur-agissant (lors du sacrifice) et un persécuteur-narrant (dans le récit du sacrifice). Or, à plusieurs titres, le ou les point(s) de vue qui prévalent dans les textes semblent correspondre à celui du persécuteur-narrant girardien. Ce dernier s'identifie notamment à travers la transformation de la victime émissaire en monstre qui a lieu dans les mythes :

Il faut penser le monstrueux à partir de l'indifférenciation, c'est-à-dire d'un processus qui n'affecte en rien le réel, bien entendu, mais qui affecte la perception de celui-ci. En s'accéléralant, la réciprocité conflictuelle ne suscite pas seulement l'impression encore vraie de comportements identiques chez les antagonistes, mais elle décompose le perçu, elle se fait vertigineuse. Les monstres doivent résulter d'une fragmentation du perçu, d'une décomposition suivie d'une recomposition qui ne tient pas comptes des spécificités naturelles. Le monstre est une hallucination instable qui tend rétrospectivement à se cristalliser en formes stables, en fausses spécificités monstrueuses, du fait que la remémoration s'effectue dans un monde à nouveau stabilisé (1982, p. 1266).

De fait, les portraits maternels de mes textes s'apparentent de diverses manières au « monstre » girardien : la beauté ou un charme exerçant une attraction si profonde qu'ils en deviennent suspects (dans le cas des mères d'*Expensive People* et *La Belle Bête* ainsi que dans celui de Dominique par moments dans *Les Belles images*) ; la laideur et la difformité physique, voire la bestialité (la mère et la fille dans *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*, Claudine dans « Le Torrent ») ; et enfin, l'absence totale de substance physique (c'est le cas de Laurence, fille et mère dans *Les Belles images*, et de la mère sans prénom de *The Bell Jar*). Autrement dit, dans le corpus, le corps semble toujours extrême : très laid, très beau ou absent, il porte la promesse de crimes indifférenciateurs.

Par ailleurs, les enfants présentent la mère comme criminelle au sens girardien. Girard, rappelons-le, distingue trois types de crimes indifférenciateurs : les crimes violents, sexuels et religieux. Les deux premiers sont représentés sans équivoque dans mes textes : la brutalité physique de Claudine et de la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* contre leur enfant (respectivement François et Suzanne) constitue un crime violent d'autant plus grave qu'il est commis par un adulte sur un adolescent. L'indifférence, également, de Louise envers Isabelle-Marie dans *La Belle Bête*, celle de Nada envers Richard dans *Expensive People*, et peut-être l'incompréhension de Mrs Greenwood vis-à-vis d'Esther dans *The Bell Jar*, constituent un autre type de crime violent, non plus physique mais psychologique, de la mère à l'enfant.

Dans le contexte de cette étude, le concept girardien de crime sexuel sera parfois synonyme d'inceste (c'est le cas, symboliquement, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête*), mais sera également élargi pour englober tout acte qui brouille la stricte division des sexes et des rôles qui leur sont associés dans la société. C'est le cas par exemple de l'homosexualité de Joan dans *The Bell Jar*. C'est le cas également quand les mères refusent de consentir au sacrifice de la mère rousseauiste, et tentent d'avoir une vie autonome, par exemple en vivant en femmes sexuellement actives (c'est le cas de Louise, qui veut être amante plutôt que mère). Dans une perspective plus radicale, c'est le cas des femmes qui refusent la condition féminine traditionnelle, c'est-à-dire un destin amoindri, subalterne et, ici, encore relatif. C'est le cas de la mère d'*Un barrage contre le Pacifique*, en révolte contre la nature et l'*establishment*, de Nada, l'artiste parvenue socialement par son mari et, dans une certaine mesure, de Dominique dans *Les Belles images*, qui a gravi les échelons sociaux grâce à ses amants et qui refuse d'être la maîtresse tranquille d'un homme riche.

À menacer l'équilibre et la hiérarchie socioculturelle et à porter les marques de ces fautes, les mères – et ultimement, les filles en tant que mères en puissance – s'attirent donc la violence du quatrième stéréotype girardien, sous deux modalités différentes : 1) la violence directement dirigée et exécutée contre la mère et qui est toujours le fait de personnages masculins (à l'exception d'Isabelle-Marie, j'y reviendrai lors de l'analyse de ce roman), et 2) la violence liée implicitement ou explicitement à la mère ou à la maternité, et retournée par les

filles contre elles-mêmes. Dans cette deuxième catégorie, je retiens par exemple l'une des tentatives de suicide d'Esther, qui cherche à s'étrangler à l'aide du cordon du peignoir de sa mère ; ici, le français « cordon » et l'anglais « cord » prennent leur sens anatomique en faisant écho sémantiquement au cordon ombilical (« umbilical cord »). Le rapport à la mère est explicitement inscrit dans cette violence exercée par Esther contre elle-même. Ce dernier cas, ainsi que les autres exemples cités plus haut, posent les bases d'une lecture des textes du corpus à la lumière des stéréotypes girardiens.

Toutefois, ces représentations s'accompagnent de plusieurs formes d'empathie et de compassion des enfants envers la mère – contrairement à la logique girardienne dans laquelle le persécuteur-narrant est, comme le persécuteur-agissant, aveuglé par la conviction de la culpabilité de la victime émissaire. Se pose alors la question du statut de la parole sur la mère : s'il semble problématique de poser la perspective dominante dans les récits comme émanant d'un persécuteur-narrant, comment, alors, la qualifier ? Y a-t-il détachement ? Rejet ? Distance d'avec le matricide que commet le persécuteur-agissant ? Sous quelles formes et selon quelles modalités ? En d'autres termes, si le concept du mythe girardien ne parvient pas à épuiser, ni même à rendre compte de la complexité de la relation de l'enfant persécuteur à la mère persécutée, y recourir comme paradigme me permettra d'étudier certains des enjeux du rapport mère-enfant tel qu'il est présenté dans les textes du corpus.

#### 1.4.3.2 Historicité du sacrifice

Je l'ai dit, Girard pose la persécution présente dans tout texte mythologique comme historiquement réelle. Dans *Le Bouc émissaire*, il énonce sa définition du mythe dans le prolongement de deux chapitres sur les textes de persécution, comme, par exemple, le



*Jugement du Roy de Navarre* de Guillaume de Machaut ainsi que les registres de l'Inquisition. Or, les six œuvres du corpus se présentent comme des fictions<sup>56</sup>.

Sur la question de l'historicité des textes, je ne chercherai pas ici à prouver que les œuvres sont autobiographiques ou relatent des faits réels. Toutefois, je retiens l'idée d'un sacrifice qui aurait une réalité en-dehors de la fiction. Je l'ai brièvement évoqué plus haut, Luce Irigaray s'est intéressée à la fonction et au statut maternels tels qu'ils sont institués, et est parvenue à la conclusion que, contrairement à ce que pose Freud, l'ordre des sociétés occidentales s'est élaboré à partir du meurtre primitif de la mère (1981, p 15-17) :

Ce qui apparaît dans les faits les plus quotidiens comme dans l'ensemble de notre société et de notre culture, c'est que celles-ci fonctionnent originellement sur un matricide.

Quand Freud décrit et théorise, notamment dans *Totem et tabou*, le meurtre du père comme fondateur de la horde primitive, il oublie un meurtre plus archaïque, celui de la femme-mère nécessité par l'établissement d'un certain ordre dans la cité (1981, p. 15-16).

De fait, pour Irigaray, le sort de Clytemnestre est « extrêmement actuel. La mythologie n'a pas changé, tout cela a encore lieu » (*op. cit.*, p. 17). C'est aussi ce qu'ont montré, quoique autrement, les travaux féministes cités plus haut : l'ordre culturel occidental repose sur une division stricte des sexes et sur le cantonnement du féminin au maternel, dans la relativité explicitée par Badinter.

Fait intéressant, Freud, Girard et Irigaray ont recours au même mot – « ordre ». Toutefois, contrairement aux deux premiers, cette dernière s'en sert pour dénoncer l'hégémonie du patriarcat, qu'elle voit dans la culture, le langage, la mythologie, l'imaginaire et le politique. C'est à ce titre qu'Irigaray conteste le bien-fondé de l'expression « langue maternelle », à laquelle elle oppose celle de langue paternelle. Selon l'auteure du *Corps-à-corps avec la mère*, les femmes parlent la loi et la langue du père (1981, p. 20-21). Symptomatique du meurtre sur laquelle notre société est fondée, l'attribution d'un nom propre à l'enfant

<sup>56</sup> Je reviendrai sur la question de la dimension autobiographique d'*Un barrage contre le Pacifique* et *The Bell Jar* lors de l'analyse.

vient déjà à la place de la marque la plus irréductible de sa naissance, le *nombril*.  
 Le nom propre, et même déjà le prénom, sont toujours en décalage par rapport  
 à cette trace d'identité la plus irréductible : la cicatrice de la coupure du cordon.  
 Le nom propre, et déjà le prénom, glissent sur le corps tels des revêtements,  
 des pièces d'identité – hors corps (*ibid.*).

C'est dire que le lien à la mère prévalant sur tout à la naissance est rompu par le biais du langage : ce lien primitif et primordial est dès lors pulvérisé par la loi du père, qui impose notamment de transmettre à l'enfant le patronyme ; la mère est, et « doit rester interdite » (*ibid.*).

Toutefois, sitôt qu'elle a posé l'interdiction de la mère, Irigaray se reprend et introduit une nuance : la mère n'est pas seulement interdite, elle est transformée en « monstre » – ce même monstre qu'avait annoncé Girard. Ici, cependant, une différence fondamentale apparaît : le processus de transformation de la victime en monstre amène Irigaray à penser ce que Girard, précisément, n'a pas vu, soit l'interdiction, non plus de la mère, dit Irigaray qui se reprend elle-même, mais du désir de la mère au double sens du désir que nous avons pour la mère et du désir propre de celle-ci en tant qu'individu. Et c'est sur cette négation, achève Irigaray, que s'élaborent notre ordre social, notre culture, notre imaginaire et notre langage, tous marqués par la suppression du désir de la mère et de l'association du féminin, réduit par ailleurs à la féminité, c'est-à-dire au « mode de représentation de nous-mêmes [les femmes] pour le désir de l'homme » (*op. cit.*, p. 67).

En d'autres termes, je ne suis pas complètement Girard qui affirme que « [s]i l'archéologie le permettait, on retrouverait, au cœur de toute ville, le lieu de ce premier sacrifice et le nom de la victime ». À mon sens, il ne s'agit pas ici d'un meurtre dont on puisse retracer avec une certitude scientifique la date et le lieu, mais de ce meurtre fondateur de notre économie socioculturelle qu'ont posé, entre autres, Luce Irigaray, Adrienne Rich et Simone de Beauvoir – un meurtre renouvelé tous les jours à travers le langage et l'ordre symbolique. Dès lors, la représentation d'un matricide littéral ou symbolique dans la fiction peut être entendu comme une mise en images et en mots d'une violence, d'un meurtre et d'un sacrifice qui a lieu partout et tous les jours dans les sociétés occidentales.

### 1.4.3.3 Spécificité et originalité des mythes de femmes

La dernière question qui se pose quant à l'applicabilité de la théorie girardienne du mythe semble être de savoir si et comment les femmes – dans les sociétés occidentales du moins – sont capables d'être « auteures » de mythes, c'est-à-dire de les écrire et de les réécrire. Selon Diane Purkiss,

[d]epuis que les mythes existent, les femmes ont joué un rôle dans leur écriture et leur réécriture. Dans de nombreuses cultures, les femmes sont conteuses ; parler simplement de la « réécriture » des mythes par les femmes prête à confusion, puisque ce terme laisse entendre que l'homme a en été le premier créateur<sup>57</sup>.

Toutefois, dans le contexte particulier de la définition que donne Girard des mythes, l'axe change, au sens où, ainsi que l'entend Girard, il est moins question de fabriquer ou de réécrire, que de relater. Or, la position de mes auteures est particulière. De fait, je l'ai dit, comme Izigaray en a fait la démonstration dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, la femme qui écrit et qui parle emprunte nécessairement la langue et le langage paternels. À ce titre, les écrivaines sont, par définition, dans une situation difficile, sinon impossible, puisque c'est avec la langue, composante essentielle de l'économie traditionnelle patriarcale, qu'elles tentent de dire leur désir et leur rapport singuliers – désir et rapport de femmes – au monde<sup>58</sup>. C'est précisément cette situation que Patricia Smart décrit comme le fait d'« écrire dans la Maison du Père » (1988).

Pour Véronique Gély, auteure d'un grand article intitulé « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », la question doit être posée autrement :

Quel est alors le sexe, ou plutôt quels sont les genres qui parlent dans cette histoire de mythes, et de quoi parlent les mythes ? Peut-on, sans caricature, les

<sup>57</sup> « Ever since myths came into existence, women have been involved in writing and rewriting them. In many cultures, women are story-tellers ; it is misleading to speak solely of women's "rewriting" of myth, since the term implies that man was its prime maker » (Purkiss, 1992, p. 441).

<sup>58</sup> Pour l'entre-deux-guerres, qui a vu la première grande rupture entre la génération des écrivaines et celles de leur mère en termes de style, de thèmes et d'histoires, on consultera l'ouvrage d'Heather Ingman, *Women's Fiction Between the Wars : Mothers, Daughters and Writing* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 1998, 180 p.).

réduire à des instruments idéologiques au service d'un patriarcat oppressif ? N'ont-ils pas servi au contraire bien souvent de langage crypté pour dire l'altérité, la différence, l'étrange, le scandaleux ? N'y a-t-il pas, donc, une pluralité de voix, superposable à la pluralité des genres, qui s'est fait entendre et se fait entendre aujourd'hui dans les réécritures et les inventions de mythes ? (Gély, 2007, p. 50-51)

De fait, que l'on suive ou non Girard jusqu'au bout dans son interprétation des mythes, il semble impossible, au nom des principes de base de la polysémie, de ne penser y trouver qu'une voix, qu'un discours. Au contraire, il semble probable de dire, avec Gély, que les voix et les discours s'y superposent et s'y croisent. Ainsi Gély affirme-t-elle ceci :

Il suffit donc de chercher les « mythes virils » que Simone de Beauvoir disait inexistants pour les voir. C'est alors dans l'acte de lecture, dans la réception et dans l'interprétation des textes que se trouve le genre. Les héros et héroïnes mythiques sont des êtres de fiction comme des personnages de roman. Leurs « mythes » sont des « signifiants disponibles » pour les créateurs qui les mobilisent. C'est le lecteur/spectateur qui décide de leur identité de genre. (Gély, 2007, p. 89)

Certes, les écrivaines ont bien recours à la langue du père pour écrire leurs histoires de genres, de mères, de familles et de sociétés. Toutefois, cela ne signifie pas, et heureusement, que l'objet de leurs histoires et les configurations qui s'y trouvent décrites soient condamnées à dire et à répéter l'ordre patriarcal. L'opposition entre Maison du Père et identité féminine devient alors instantanément moins insurmontable.

Extrêmement riche, la théorie girardienne du sacrifice et du mythe est à même d'éclairer les six textes du corpus de manière originale, en permettant de poser des distinguos qui me semblent essentiels dans les œuvres. Toutefois, la théorie girardienne fait également l'objet de multiples controverses dont je vais maintenant brièvement parler.



#### 1.4.3.4 Critique féministe de la théorie girardienne : la « tache aveugle » de René Girard

Controversée, la théorie girardienne a donné lieu à quantité d'études critiques dont, pour les besoins du sujet à l'étude, j'ai choisi de retenir essentiellement celles qui s'inscrivent dans une logique féministe. Ces dernières portent notamment sur les dynamiques interpersonnelles et la distribution des rôles et des fonctions au sein de la crise d'indifférenciation et de la persécution qui s'en suit. Les failles dans la théorisation girardienne des genres masculin et féminin tracent les limites de son applicabilité aux textes de mon corpus, et notamment sur la question de l'identité et du désir féminins, et du rapport mère-enfant.

Précisons d'emblée que Girard s'est lui-même prononcé sur le sexe de la victime émissaire dès *La Violence et le sacré* (1961), dans la logique d'une réflexion sur les « sacrificables » et les « non-sacrificables ». Ainsi selon Girard, dans la catégorie des sacrificables,

il y a les prisonniers de guerre, il y a les esclaves, il y a les enfants et les adolescents non mariés, il y a les individu handicapés, les déchets de la société, tel le *pharmakos* grec. Dans certaines sociétés, enfin, il y a le *roi*. (Girard, 1972, p. 310)

Ce qui lie ces éléments à première vue disparates, c'est, selon Girard, la question des représailles :

Entre la communauté et les victimes rituelles, un certain type de rapport social est absent, celui qui fait qu'on ne peut pas recourir à la violence, contre un individu, sans s'exposer aux représailles d'autres individus, ses proches, qui se font un devoir de venger leur proche (Girard, 1972, p. 311).

Or, selon Girard « jamais ou presque [les femmes] ne sont sacrifiées » (*ibid.*). D'emblée, ce point semble problématique. Le nom d'Iphigénie, ou le mythe de la femme emmurée dans les ballades et contes des Balkans, dont Véronique Gély analyse l'ampleur et la portée et dont elle trouve les traces jusque chez Zola (1998), suffisent à l'infirmier.

« On peut soutenir, explique Girard, que, dans de nombreuses cultures, les femmes n'appartiennent pas vraiment à la société » (*ibid.*). Ce point semble contredire le premier, puisqu'en raison de leur non-appartenance à la communauté, les femmes pourraient apparaître comme « étrangères » sur les deux axes délimités par Vinolo. Toutefois, poursuit Girard, « [l]a femme mariée garde des attaches avec son groupe de parenté, alors même qu'elle devient, sous certains rapports, la propriété de son mari et de son groupe à lui » (*ibid.*). Autrement dit, la femme est difficile à classer comme « étrangère » ou « non étrangère » puisque son statut social est non pas autonome, mais déterminé par ses liens avec d'autres, ce qui signifie que ses proches pourraient chercher à venger sa mort.

Sur ce point, deux remarques s'imposent : premièrement, l'on pourrait répondre que Girard parle ici des sociétés primitives où l'ordre social diffère de diverses manières de celui des sociétés qui ont vu paraître les romans du corpus. Mais, avant tout, rappelons que, par primitive, Girard entend « une société qui ne possède pas de système judiciaire » (1972, p. 331). Or, dans les microcosmes et les huis clos présentés dans mes textes, la police n'intervient guère, et tous les conflits se règlent au sein de la communauté.

Quant à la question de la place des femmes et des mères dans la société, comme je l'ai dit dans la section historique de la présente étude, les années 1945 à 1968 font charnière dans l'évolution de la place et de la fonction sociale et culturelle des femmes dans les sociétés occidentales. En d'autres termes, si le progrès social est bien en marche, il n'est globalement pas faux de dire que jusqu'à un certain point, la femme mariée des années 1945 à 1968 demeure encore « la propriété de son mari »<sup>59</sup> – alors que la fille-mère (pour utiliser le terme de l'époque) est irréductiblement marginale. Et c'est cette relativité, précisément, qui, selon Girard, explique la rareté des femmes et des mères victimes émissaires<sup>60</sup>. Toutefois, et mon corpus le prouve, la situation des femmes et des mères semble montrer l'inverse.

<sup>59</sup> C'est vers la fin des années 1960 que s'abolit l'incapacité juridique de la femme mariée. À ce sujet, on consultera Éveline Tardy et Mariette Sineau, *Droit des femmes en France et au Québec, 1940-1990* (Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 1993, 153 p.).

<sup>60</sup> Dans son refus de placer les femmes parmi les sacrificiables, Girard va jusqu'à proposer que, dans *Les Bacchantes*, le sacrifice des femmes cache un déplacement générique : « À l'idée que les hommes se

De fait, comme plusieurs travaux l'ont démontré (Moi, 1999 ; Florey, 2003), l'analyse de Girard est entièrement placée dans ce que Luce Irigaray nomme « la tache aveugle d'un vieux rêve de symétrie » (1974, p. 36). En d'autres termes, il ne pense les femmes et le féminin qu'en regard du masculin. Selon Sonya Florey, cette carence s'enracine dans la distribution des genres qu'il déduit de sa théorie du désir, laquelle représente exclusivement, malgré les prétentions universalisantes de Girard, le désir masculin hétérosexuel. Comme l'écrit Florey, « l'édifice théorique de René Girard repose – certains disent qu'il bascule – sur un concept unique : la mimésis » (2003, p. 7) – une théorie du désir complètement androcentrée. Voyons plutôt.

Le concept de mimésis est central chez Girard, qui écrit que « c'est une théorie complète de la culture humaine qui va se dessiner à partir [d]u seul et unique principe [de la mimésis] » (Girard, 1978a, p. 725). En vertu de ce concept, poursuit Florey,

l'homme est incapable d'agir, d'apprendre ou de désirer par lui seul. [...] Un objet en soi ne peut exciter le désir du sujet. Pour séduire, il doit d'abord être considéré comme « l'objet-du-désir-de-l'Autre » et engagé dans une relation avec celui que Girard nomme le médiateur. Le désir se déploie donc, en substance, sous une forme triangulaire (*ibid.*).

Je l'ai dit, chez Girard, tout désir est en effet mimétique et « est copié sur un autre désir. C'est un désir qui en imite un autre » (2007, p. 11).

Toutefois, dans la théorie girardienne, le masculin hétérosexuel fait loi, et le désir féminin n'est ni pensé de manière autonome, ni pris en compte. Il suffit pour s'en convaincre de lire ses pages sur « la coquette », toujours au féminin : selon Girard, une femme ne s'aime elle-même qu'à la hauteur de l'amour qu'elle lit dans le regard masculin de

---

conduisent comme des femmes et les femmes comme des hommes se substitue, en somme, l'idée que l'inquiétant remue-ménage dionysiaque est presque exclusivement une affaire de femmes. L'effacement de la différence sexuelle, comme de toutes les autres différences d'ailleurs, est un phénomène réciproque et c'est aux dépens de la réciprocité, comme toujours, que la signification mythique est engendrée. Les différences perdues dans la crise font l'objet d'une redistribution mythique. Les éléments symétriques se réorganisent sous une forme non symétrique et en particulier sous la forme, rassurante pour la divinité et l'autorité masculine, d'un quasi-monopole féminin sur le vertige dionysiaque » (Girard, 1972, p. 469).

celui qu'elle séduit (tandis que l'inverse n'est jamais vrai – il n'y a pas, chez Girard, de « coquet »). Plus largement, dans la théorie girardienne, toute l'identité et tout le désir féminins sont amarrés au masculin. Ainsi, il écrit que

la présence d'un rival n'est pas nécessaire dans le désir sexuel, pour qu'on puisse qualifier ce désir de triangulaire. L'être aimé se dédouble en objet et en sujet sous le regard de l'amant. [...] Le dédoublement fait apparaître un triangle dont les trois sommets sont occupés par l'amant, par l'aimée et par le corps de cette aimée (Girard, 1961, p. 120)<sup>61</sup>.

Aucune place n'est laissée ici à un glissement possible des sommets du triangle : le présent gnomique que Girard emploie montre le tour universel inhérent à sa proposition. Toujours selon Girard, l'homosexualité éloigne « de l'homme dit normal » (1961, p. 71). Hétéronormative et androcentrique, sa vision fait abstraction du désir féminin.

Quant à la question de la genèse du désir chez l'enfant, là encore en rapport avec le genre, Toril Moi a efficacement démonté la rhétorique girardienne pour en souligner les failles :

Il ignore complètement le stade pré-oedipien, pour une bonne raison. En effet, si l'on applique sa propre théorie mimétique au stade pré-oedipien, les faiblesses de la théorie sont clairement exposées. Si nous supposons, selon un schéma girardien, que le jeune enfant se positionne en rival par rapport au désir pré-existant de la mère pour le père, il s'ensuit que le bébé fille va imiter son désir – *de même que le bébé garçon*. Si la théorie mimétique de Girard est appliqué au stade pré-oedipien, il faut alors placer le désir de la femme comme originelle : le désir de la mère devient le paradigme de tout désir. Or, cela entre en contradiction complète avec le fait que Girard considère le désir masculin comme normatif et, j'ajouterais que c'est hautement improbable.

(He totally ignores the pre-Oedipal stage, and for good reasons. For if we apply his own mimetic theory to the pre-Oedipal stage, the weaknesses of the theory are clearly exposed. If we suppose, on a Girardian scheme, that the infant assumes its place as a rival to the mother's already existing desire for the father, it follows that the baby girl will imitate her desire – and *so will the baby*

<sup>61</sup> Je souligne.



*boy*. If Girard's mimetic theory is applied to the pre-Oedipal stage, then, one finds oneself obliged to posit the woman's desire as original : the mother's desire becomes paradigmatic of all desire. This stands in stark contradiction to Girard's own positing of men's desire as normative, and – I have to say – it is also totally improbable [Moi, 1999, p. 321].)

Aporétique, cette position est seulement (et mal) dépassée dans le flou qui entoure, chez Girard, la question du préoedipien. Comme le rappelle Moi : « Le silence de Girard sur le sujet de l'enfant pré-oedipien n'est rendu possible que par l'hypothèse que tous les enfants naissent avec une compréhension claire de l'identité sexuelle (d'être un garçon ou une fille) et avec une structure hétérosexuelle de désir tout aussi claire »<sup>62</sup>. En d'autres termes, du point de vue de la représentation de la mère, d'une part, mais aussi du rapport mère-enfant, d'autre part, Girard pèche par omission à double titre : tout d'abord, en faisant de la structure du désir un système par définition masculin, il efface et passe à côté de l'existence et la nature singulière dans ses formes et ses objets du désir féminin. De plus, en éliminant la mère de la constellation du complexe d'Edipe, il manque l'extraordinaire complexité du rapport du fils et de la fille à la mère et à la maternité (dans le cas de cette étude, un rapport violent et matricide).

Riche, complexe et problématique à plusieurs titres, la théorie girardienne s'articule autour de plusieurs concepts et notions qui, à mon sens, posent le cadre et les conditions de possibilité d'une lecture originale des matricides réels et symboliques du corpus. À la lumière de la définition girardienne du sacrifice, et, notamment, de son récit dans le mythe envisagé ici comme paradigme, je vais étudier de manière transversale les enjeux des mécanismes violents et des modalités des textes de persécution qui constituent mon corpus. Toutefois, la théorie girardienne du sacrifice présente plusieurs lacunes que les travaux d'Anne Dufourmantelle vont, du moins en partie, me permettre de dépasser.

---

<sup>62</sup> « Girard's silence on the subject of the pre-Oedipal child is only made credible by the assumption that every child is born with a clear notion of sexual identity (of being a boy or a girl) and with an equally clear heterosexual structure of desire » (*ibid*).

#### 1.4.4 Le continuum sacrificiel chez Anne Dufourmantelle : la femme sacrificielle (2007)

La position de Girard, selon laquelle les femmes mariées, et, partant, les mères, sont rarement sacrifiées, est clairement contredite dans mon corpus. Les travaux d'Anne Dufourmantelle, et notamment son concept de « femme sacrificielle », permettent de dépasser les lacunes de la théorie girardienne tout en conciliant étude du sacrifice et perspective féministe. Contrairement à Girard, Dufourmantelle affirme que les femmes sont culturellement sacrificielles. Selon l'auteure de *La Femme et le sacrifice*,

[l]a féminité a partie liée depuis très longtemps avec le sacrifice. On a sacrifié des femmes au nom d'à peu près tout et elles-mêmes à leur tour ont souvent dû choisir le sacrifice pour défier la loi, être libres d'aimer ou tout simplement d'exister. Si la société occidentale a bousculé le modèle patriarcal au risque de plonger les hommes dans un désarroi durable, persistent les viols, la violence conjugale, les vexations, les harcèlements, les interdits, les voiles... (2007, p. 9)

Pour Dufourmantelle, si le sacrifice est lié à l'identité féminine, c'est, par extension ou par métonymie, en raison de l'association de la féminité et de la maternité. Ici, la perspective de Dufourmantelle se rapproche des travaux de Sanger (1928), de Beauvoir (1949), de Rich (1976) ou encore de Vilaine (1986).

Plus précisément, selon Dufourmantelle, c'est dans la maternité que se joue tout sacrifice, « parce que la mère à l'origine est celle qui donne la vie, et par conséquent aussi la possibilité de la mort » (*op. cit.*, p. 9). Pour Dufourmantelle, cette dualité qui dérange fonde l'identité féminine et maternelle<sup>63</sup>. À ce titre, la mère est culturellement envisagée « comme l'envahissante présence de notre origine, figure d'un pouvoir sidérant, figure d'une folle sauvagerie ou de l'abnégation absolue » (*op. cit.*, p. 10) : ainsi se trouvent réconciliées les différentes figures de la mère, la « bonne » mère tendre de Rousseau et la mère maltraitante

<sup>63</sup> Cette position de Dufourmantelle rappelle les travaux d'Anne-Marie de Vilaine qui écrit que « [l]a dette [envers la mère] étant d'autant plus élevée et difficile à payer qu'elle est occultée par la société et que c'est une dette ambiguë – la dévaluation socio-culturelle de la maternité et de tout ce qui concerne la sphère de la reproduction ayant des effets pervers sur le comportement déjà (par essence) ambivalent des mères en tant qu'individus » (1986, p. 209).

de Couchard (1991). Pour Dufourmantelle, c'est cette oscillation qui conduit à la nécessité du sacrifice :

Si la femme porte plus singulièrement que l'homme à l'intérieur d'elle-même la nécessité du sacrifice, c'est aussi parce que dans notre culture, c'est elle qui fut vouée aux soins des morts et de l'enfantement. La jeune fille et la vieille femme étaient les deux figures féminines qui se tenaient hors de la vie de couple et de l'engendrement, ouvrant le passage dans les rituels de naissance et de deuil aux côtés des prêtres. La jeune fille se tient sur cette frontière séparatrice entre vie et mort en tant que « ça se passe dans son corps » ou plutôt que ça ne se passe pas dans son corps (2007, p. 69).

On pourrait reprocher au style de Dufourmantelle un tour de prose poétique qui empêche toute définition autre que par des expressions un peu nébuleuses comme « est dite "sacrificielle" une femme mise à la place du couteau qui sert à découper l'animal selon le rituel qui ordonne le sacrifice » (*op. cit.*, p. 50). Toutefois, ce choix de l'auteure peut s'expliquer par la complexité de ce qu'elle tente d'expliquer, car, en rupture complète avec ce que pose Girard, chez Dufourmantelle, persécuteur et persécuté ne font qu'un. À ce titre, il est symptomatique que, dans *La Femme et le sacrifice*, le mot « sacrificiel » désigne les deux faces du sacrifice que Dufourmantelle réunit dans la féminité ; ici, les figures du bourreau et de la victime deviennent si inextricablement liées qu'elles en perdent leur spécificité.

Pour Dufourmantelle, « [l]a femme sacrificielle est irrémédiablement double : sacrifiée, sacrificante, selon » (*op. cit.*, p. 33). De fait, contrairement à la théorie girardienne qui isole les mécanismes de persécution sur un plan que je dirai horizontal (c'est-à-dire dans l'enchaînement collectif des étapes du sacrifice), Dufourmantelle inscrit sa réflexion dans le cadre de la répétition de ce que, avec la terminologie de la psychanalyse, elle nomme un trauma (c'est-à-dire sur un plan que je dirai vertical). Pour elle, c'est parce qu'on a soi-même été sacrifié que l'on devient sacrificant :

Le sacrifice révèle le trauma comme on développe le négatif d'une photo. Le sujet « absent » du traumatisme est convoqué par le sacrifice là où quelque chose en lui a été profané. D'un seul coup, par l'effet de ce temps hors du temps qui

exige réparation, le sacrifice ramène l'événement en entier sur le devant de la scène (Dufourmantelle, 2007, p. 58).

En d'autres termes, s'il y a un décalage entre le sacrifice que l'on subit et celui que l'on inflige, ce décalage est seulement d'ordre temporel. Il y a symétrie, sinon identité, dans les deux gestes dont, selon Dufourmantelle, les enjeux demeurent les mêmes :

La femme sacrificielle est sans visage. Face aux événements qui la désignent, un doute subsiste. Est-elle une victime ou celle qui, en secret, orchestre le meurtre ? La femme, dit-on, préside aux métamorphoses : sorcière, pythie, sage-femme, mère monstrueuse ou jeune fille folle, elle n'a cessé de hanter l'imaginaire chrétien de l'ombre de ses pouvoirs maléfiques ou supposés tels. La menace qu'elle laisse planer, imaginaire ou réelle, est pour la communauté un lieu d'obsession (*op. cit.*, p. 32).

Si ce dédoublement des femmes est possible, c'est qu'il s'inscrit dans la sphère sociale, où se trouvent réunies les conditions de possibilité de la répétition du sacrifice.

Fait intéressant, chez Dufourmantelle, la dimension sacrée du sacrifice, dans les sociétés profanes qui sont les nôtres, a subi une transformation assez importante pour pouvoir s'adapter à la réalité de la modernité, mais pas assez pour qu'on ne la reconnaisse plus. Ainsi, elle écrit que « [d]ans un monde où la distinction entre profane et sacré n'a plus de sens, du moins dans la quotidienneté des liens qui régissent la société civile, le sacrifice nous rappelle cette place du divin déserté » (*op. cit.*, p. 15-16). Plus précisément, ce qui tient lieu de « divin déserté », c'est la résonance d'un drame privé dans l'espace social : le sacrifice est « un événement singulier dont la portée est collective, un acte qui retranche un être de la communauté tout en assurant sa cohésion » (*op. cit.*, p. 21). Pour rendre compte de ce passage du singulier au collectif, je retiendrai le terme dufourmantellien de *kairos*, que la philosophe définit ainsi :

[N]otion venue du grec et que l'on peut traduire par : instant décisif ou moment crucial. Il est à la fois l'instant et la totalité du temps qu'il résume, il est l'événement qui oriente le destin, qui fait événement en marquant cet instant décisif d'une valeur exemplaire (Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 121).



En d'autres termes, par le mot et la notion de *kairos* notamment, Dufourmantelle pose, comme Girard, que le sacrifice est créateur de lien social : par l'expulsion ou la mort d'un individu, la communauté se ressoude.

Combinée à la théorie girardienne, la perspective dufourmantellienne permet donc de se décentrer du point de vue des persécuteurs pour envisager le drame individuel que vit le sacrifié, ainsi que les suites néfastes de la violence. De fait, chez Girard, le sacrifice enraie la violence et engendre la paix sociale. Mieux, cette dernière est pérennisée par une série de rites qui commémorent la manière dont l'ordre est revenu, par le sacrifice, cette fois, d'un bouc (et non d'une victime) émissaire – soit d'une victime de substitution. Or, dans les quatre textes de mon corpus où le matricide aboutit (« Le Torrent », *Expensive People*, *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*), une fois le sacrifice exécuté, l'ordre ne semble pas revenir, loin s'en faut. En outre, et c'est lié, Girard ne problématise pas la question de la transmission de valeurs négatives amenées par le sacrifice : or, trois de ces textes (« Le Torrent », *Expensive People* et *La Belle Bête*) montrent que le persécuteur ne retourne pas à une vie normale, stable, ordonnée. Les textes du corpus suggèrent plutôt que le meurtre de la mère amène un état de chaos généralisé, au lieu d'y mettre fin, comme le pose la théorie girardienne. Pour ne citer que quelques exemples, après le matricide, François (« Le Torrent ») et Richard (*Expensive People*) ne connaissent pas le retour à l'ordre girardien, mais sont, au contraire, littéralement hantés par leur mère morte. Pire, tous deux continuent à semer la violence autour d'eux (j'y reviendrai dans l'analyse des romans). De la même manière, chez Blais, après avoir tué sa mère, Isabelle-Marie se jette sous les roues d'un train et repousse sa fille, livrée, complètement seule, au monde hostile qui l'entoure. Preuve inverse de cette théorie dufourmantellienne, *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir met l'accent sur la notion de rupture de la chaîne qui signifie le sacrifice des filles, génération après génération. C'est donc bien dans une série, ou encore une généalogie de la violence à perpétuer ou à interrompre, que s'inscrit l'essentiel des textes du corpus. Cela, la théorie dufourmantellienne, qui pose une logique de répétition inhérente à la persécution, va permettre de le penser, en allant chercher dans l'imaginaire, le symbolique et la culture – c'est-à-dire, en l'occurrence, dans l'identité féminine telle qu'elle est construite culturellement – les sources du sacrifice.

#### 1.4.5 La logique sacrificielle : entre continuité et continuum

Composé de six textes racontant un ou plusieurs matricides réels ou symboliques, mon corpus présente une victime unique, la mère, et, parfois, la fille, par identification à la mère, qui subit des violences rapportés, du moins en partie, du point de vue de l'enfant. Dans cette perspective riche et complexe se jouent des forces et des tensions contradictoires – en apparence, du moins. À mon sens, la lecture croisée des travaux féministes, girardiens et dufourmantelliens va permettre de rendre compte des enjeux socioculturels, privés, collectifs et de transmission intergénérationnelle. Car, et c'est ce sur quoi Girard, Dufourmantelle et les théoriciennes féministes s'entendent : le sacrifice de la victime émissaire a à voir avec le maintien de l'ordre – ou pour mieux dire, d'un ordre symbolique, imaginaire et culturel. Et si les travaux de Dufourmantelle, d'Irigaray, de Rich, de Beauvoir et d'autres féministes permettent de penser cet ordre et l'état de chaos qui fait suite au matricide et qui contamine le sacrifiant et la société au complet dans une logique de répétition négative, la théorie girardienne, précisément, peut-être, de sa position androcentrée, permet de trouver le langage et les mécanismes qui, en son sein, conduisent au sacrifice.

Fait intéressant, les théories de Girard et de Dufourmantelle s'opposent également sur deux autres points : le temps et les causes. Je l'ai dit, Girard situe les sources du sacrifice dans une temporalité courte, celle de la crise d'indifférenciation et, partant, dans la rivalité mimétique inhérente à la structure humaine du désir. En d'autres termes, il définit une continuité reliant la psyché humaine et le sacrifice. À l'inverse, la théorie dufourmantellienne se focalise sur la répétition intergénérationnelle d'une logique sacrificielle aux couleurs et aux formes culturelles (et non pas naturelles, c'est-à-dire consubstantielles aux modalités du désir humain). Cette logique fait des femmes des sacrifiées qui transmettent la violence et le trauma les unes aux autres. En d'autres termes, cette logique est celle d'un continuum intergénérationnel qui s'enracine dans le culturel. Toutefois, en isolant la femme sacrificielle – et le singulier du titre de son ouvrage le dit bien –, Dufourmantelle ne propose pas de

définition systématisante ou englobante des mécanismes de persécution qui conduisent au sacrifice des femmes : voilà, entre autres, la contribution des travaux de René Girard.

La logique sacrificielle à la lumière de laquelle je vais analyser les œuvres du corpus se situe donc précisément à la confluence de ces deux théories aussi riches que limitées, chacune à sa manière. En d'autres termes, ma lecture des six textes de fiction s'inscrira dans une perspective de continuité et de continuum, et de questionnement sur l'identité féminine et le statut des femmes et des mères.

Avant de passer à l'analyse des textes, intéressons-nous à la différenciation générique qui caractérise le rapport des enfants avec la mère, la matrophobie et le matricide. Dans le contexte des œuvres du corpus et de la perspective de la présente étude, cette dernière question théorique apparaît comme nécessaire à toute tentative de compréhension de la relation différenciée des fils et des filles de mes six textes avec leur mère.

### 1.5 Différenciation générique dans la matrophobie et le matricide

Élisabeth Badinter en a fait la démonstration dans *XY. De l'identité masculine*, le matricide n'a pas le même sens selon qu'il est le fait d'un garçon ou d'une fille (Badinter, 1986). Pourtant, un concept opérateur semble rendre compte de la matrophobie et des tentations matricides (littérales ou symboliques) des uns et aux autres : l'idée d'une surreprésentation maternelle – réelle ou imaginée – faisant obstacle à l'autonomisation de l'enfant. C'est ce que problématise Françoise Couchard (1991) à l'aide de la notion d'emprise – une emprise, précise-t-elle, qui existe sous des formes variées et des degrés multiples. Selon Couchard, cette emprise a plusieurs sens :

La notion d'*emprise* renvoie dans son acception commune à l'idée de domination, de mainmise sur l'autre ; elle sous-entend une hiérarchie : celle d'un fort sur un faible. Le terme parle à l'imaginaire par la force de son préfixe qui évoque l'emprisonnement, la prise venant confirmer l'impact du corporel. Le sens originel du mot est juridique, l'*emprise* désignant d'abord la

mainmise administrative sur une propriété privée; le terme enfin est lié à l'idée d'empreinte ou de trace visible (Couchard, 1991, p. 3).

À titre d'exemple, *Un barrage contre le Pacifique* de Duras semble illustrer l'ensemble de ces acceptions : l'emprise de la mère sur Suzanne tient de la domination du fort sur le faible, tandis que celle que les fonctionnaires du cadastre exercent sur la mère relèvent plus d'un registre administratif et juridique (d'où, certes, la domination du fort sur le faible n'est pas non plus exclue).

Domination, possession de l'autre, marque visible, cette tripartition pose les lignes et les limites de la matrophobie de l'enfant sous emprise maternelle qui peut prendre une forme littérale, comme nous le verrons dans « Le Torrent ». Dans les textes de mon corpus, les formes de la matrophobie et du matricide semblent s'enraciner dans cette idée d'emprise et son corollaire brièvement évoqué : l'idée d'une surreprésentation maternelle, qui se joue de manière contrastée dans la relation féminine (mère-fille) et dans le rapport mixte (mère-fils).

La question du genre est donc ici centrale pour déterminer les enjeux et les causes du matricide – littéral ou symbolique – chez l'enfant. Étant donné l'omniprésence des désirs et sentiments matrophobiques, parfois jusqu'au matricide, dans les romans de mon corpus, disons un mot des grandes théories qui se sont intéressées à l'articulation de la matrophobie et du matricide selon l'axe générique fils-fille.

#### 1.5.1 Du côté de la fille : le matricide de répétition<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Sur ce point, on consultera l'ouvrage de référence de Michèle Gastambide, *Le Meurtre d'une mère : traversée du tabou matricide* (Paris : Desclée de Brouwer, 2002, 320 p.) ainsi que l'article de Linda Widad « Le matricide féminin » (*Le Journal des psychologues*, 2009, vol. 3, n° 266, p. 67-71).



Les théories sur la place et la position de la fille, en particulier dans son rapport à la mère, se fondent essentiellement sur deux axiomes aussi contradictoires que complémentaires : d'une part, la nécessité pour la fille de tuer la mère pour parvenir à mener une vie autonome, et, d'autre part, l'existence d'un noyau d'identification complexe entre la mère et la fille.

Pour le premier de ces deux points, les travaux de Luce Irigaray ont largement contribué à mettre au jour et en images la nature destructrice de la relation mère-fille telle qu'elle est observable dans les sociétés occidentales. Selon Irigaray, dès la grossesse, et plus encore avec l'allaitement et le don de nourriture de la mère à l'enfant, se crée un rapport de coexistence et de specularité de la mère à la fille. Pour s'autonomiser, la fille doit se libérer de ce lien complexe. Pour éclairer la tension inhérente à cette relation parfois étouffante, Irigaray a rédigé le monologue d'une fille à une mère dans son court ouvrage *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* :

N'y aura-t-il jamais d'autre amour entre nous que ce comblement de trous ? Fermer-refermer indéfiniment tout ce qui pourrait avoir lieu entre nous, est-ce ton seul désir ? Nous réduire à consommer-être consommées, ton unique besoin ?

Je ne veux plus de ce corps plein obturé immobilisé. Non, je veux de l'air. Et si tu me ramènes encore et encore à l'assimilation aveugle de toi – mais qui, toi ? – si tu détournes de moi ton visage, ne te donnant à moi que sous forme inanimée, et m'abandonnant aux hommes compétents pour me défaire de ma/ta paralysie, je me tourne vers mon père. Je te quitte pour qui semble plus vivant que toi. Pour qui ne me prépare rien à manger. Pour qui me laisse vide de lui, bouche ouverte sur sa vérité. Je le suis du regard, j'écoute ce qu'il dit, j'essaie de marcher derrière lui... (Irigaray, 1979, p. 11-12)

Dans cette longue citation, les éléments successifs de la naissance à l'autonomie selon Irigaray sont tous présents : tout d'abord, se produit un premier lien de coexistence, quand l'enfant ne saisit pas encore les limites de son corps et de celui de la mère – un rapport qui passe par le don de nourriture. Suit un second moment de séparation, amené par une prise de conscience culturelle chez l'enfant : la mère n'a rien d'autre à lui offrir et dépend plus de

l'enfant que lui, d'elle. Dénonçant l'assimilation traditionnelle de la féminité à la maternité, Irigaray en montre alors les conséquences désastreuses pour la mère, qui cesse d'exister lorsque l'enfant la quitte :

Qui es-tu ? Qui suis-je ? Qui répond de notre présence en cette translucidité ou cet obstacle aveugle ?

Et si je pars, tu ne te retrouves plus. N'étais-je le dépôt cautionnant ta disparition ? Le tenant-lieu de ton absence ? La garde de ton inexistence ? Celle qui t'assurait de pouvoir toujours te rejoindre. De te tenir, à toute heure, entre tes bras. De te maintenir en vie. De te nourrir indéfiniment pour tenter de subsister. De te donner encore et encore sang et lait et miel (ta viande, je n'en voulais pas) pour essayer de te remettre au monde (*op. cit.*, p. 16-17).

D'une certaine manière, dans ce renversement, Irigaray exprime la relativité badinterienne (1980) de l'existence de la mère. Après le départ de l'enfant, celle-ci meurt, littéralement, d'avoir été privée de ce qui l'avait amenée à l'existence en tant que mère – et donc, dans la tradition, en tant que femme – et de ce qui la maintient en existence, soit les soins dispensés à l'enfant. Dans cette logique, pour parvenir à l'indépendance, la fille doit, de diverses manières et dans diverses mesures, accepter de mettre sa mère à mort. Par conséquent, pour devenir autonome, la fille doit commettre littéralement ou symboliquement le matricide qui fait l'objet de la présente étude.

Le pendant de cette première tendance, qui la contredit tout en y menant, c'est la très complexe identification des mères et des filles. Paradoxalement, cette identification est à la fois le fait de la mère, de la fille, et, dans une certaine mesure, de la société au complet. Ainsi, selon Nancy Friday, « tant que nous n'avons pas répété le modèle de la vie de notre mère, la majorité d'entre nous vit dans un sentiment d'échec, d'être incomplètes »<sup>65</sup>. Ce mouvement, Friday l'ancre avant tout dans un rapport spéculaire de la fille vis-à-vis de « la femme avec qui nous nous identifions automatiquement »<sup>66</sup>. Mais, comme l'a montré Chodorow, la mère s'identifie également à la fille, en raison, entre autres, des ressemblances physiques qu'elle

<sup>65</sup> « [s]o long as we have not repeated the model of our mother's life, most of us will live with a suspicion of failure, of being incomplete » (Friday, 1977, p. 248).

<sup>66</sup> « the woman with whom we automatically identify » (*ibid.*).

constate entre elles (Chodorow, 1978). C'est également ce qu'exprime Françoise Héritier quand, dans *Les Deux sœurs et leur mère*, elle pose que :

Même substance, même forme, même sexe, même chair, même devenir, issues les unes des autres, *ad infinitum*, mères et filles vivent cette relation dans la connivence ou le rejet, l'amour ou la haine, toujours dans le tremblement. La relation la plus normale du monde est aussi celle qui peut revêtir les aspects les plus ambigus (Héritier, 1994, p. 352-353).

La mère peut ainsi voir la fille comme un prolongement d'elle-même. C'est ce que semble exprimer Mrs Greenwood dans *The Bell Jar* quand elle insiste pour enseigner la sténographie à sa fille.

Bien entendu, l'une et l'autre tendance – le besoin de se séparer et l'imbrication identitaire – ne sont pas mutuellement exclusives. Au contraire, selon les théoriciennes du rapport mère-fille, ces deux tendances sont présentes au sein de chaque relation particulière. C'est la forme spécifique de leur association et de leur combinaison qui crée la dynamique propre de chaque relation mère-fille – et de la matrophobie qui, inévitablement, caractérise cette relation. De fait, sous la pression conjuguée de l'identification et de la nécessité de séparation, la fille connaît ce que j'appellerai ici le « matricide de répétition » pour rendre compte, précisément, du statut paradoxal de la notion de répétition dans le rapport mère-fille. Adrienne Rich s'interroge sur cette impossible situation dans *Of Woman Born*, où elle définit la matrophobie comme « la peur, non pas de sa mère ou de la maternité, mais de *devenir sa propre mère* »<sup>67</sup>. D'une manière semblable, en tant que mère, Rich avoue ressentir envers ses enfants

la souffrance la plus exquise que j'ai jamais ressentie. C'est la souffrance de l'ambivalence, dans l'alternance meurtrière entre ressentiment amer, au bord d'une crise de nerf aiguë, et satisfaction délicieuse, tendresse<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> « the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother* » (Rich, 1976, p. 235).

<sup>68</sup> « the most exquisite suffering of which I have any experience. It is the suffering of ambivalence: the murderous alternation between bitter resentment and raw-edged nerves, and blissful gratification and tenderness » (Rich, 1976, p. 21).

D'un côté comme de l'autre, le rapport mère-enfant se caractérise par une rancune et un amour paradoxaux. Cette ambivalence fait régulièrement surface dans les textes du corpus.

Parallèlement, ou plutôt contre ces deux tendances, une troisième voix théorique se fait régulièrement entendre : celle qui s'efforce de transcender les deux premières en prônant la refonte et la réinvention du rapport destructeur mère-fille. C'est cette voix qui fait dire à Saint-Martin qu'en repensant le rapport mère-fille, « c'est toute l'éthique des relations humaines qu'on réinvente » (1999, p. 304), et à Irigaray qu'« il faut que nous nous réappropriions cette dimension maternelle qui nous appartient, en tant que femmes » (1981, p. 28).

Ainsi, Irigaray formule le projet d'une redéfinition de la relation mère-fille. Selon l'auteure du *Corps-à-corps avec la mère*, celle-ci passe par la (re)valorisation d'une généalogie mère-fille qui ne doit plus être médiatisée par le masculin et sortir de la relativité. En effet, Irigaray propose

surtout de ne pas retuer cette mère qui a été sacrifiée à l'origine de notre culture. Il s'agit de lui redonner la vie, à cette mère-là, à notre mère en nous, et entre nous. Ne pas accepter que son désir soit anéanti par la loi du père. Lui donner droit au plaisir, à la jouissance, à la passion. Lui donner droit aux paroles, et pourquoi pas parfois aux cris, à la colère (1981, p. 28).

Cette troisième voix appelle à retrouver et à reconnaître la subjectivité de la mère, avec, pour paradigme, les mystères antiques d'Éleusis de l'Antiquité<sup>69</sup>. Topos de l'analyse littéraire et psychologique du rapport mère-fille, ces derniers célébraient la relation mère-fille comme union de la vie et de la mort. Reconstruire la relation mère-fille sur le modèle des mystères d'Eleusis revient à refuser la maternité instituée et faire advenir un nouvel ordre et un nouvel

---

<sup>69</sup> Dans la Grèce antique, les mystères d'Éleusis faisaient partie d'un culte rituel célébré dans le temple de Déméter à Éleusis et représentaient l'amour et l'arrachement de la fille à la mère. Dans *Of Woman Born*, Adrienne Rich les oppose au Roi Lear, à Hamlet et à Œdipe-Roi qui, chacun, mettent en scène la mère et la fille dans un rapport à un homme, mais jamais l'une avec l'autre dans leur passion et leur ravissement réciproque : « La reconnaissance de cette réalité a existé, mais nous l'avons perdue » (« There was such a recognition, but we have lost it » [Rich, 1976, p. 237]).



équilibre socioculturel — une tendance peu présente, nous le verrons, dans les textes du corpus.

Comme l'ont montré les théoriciennes mentionnées plus haut, prise entre identification mutuelle et nécessité pour la fille de se séparer, la relation mère-fille est avant tout faite d'incompréhension et d'un mélange complexe et destructeur d'amour et de haine. C'est également ce que montrent l'ensemble des textes du corpus dans leur présentation du rapport entre fille et mère. Non moins complexe, le rapport mère-fils présente des différences profondes.

#### 1.5.2 Du côté du fils : le matricide de castration

Si, depuis quelques décennies, la question du rapport mère-fille fait couler beaucoup d'encre, il n'en est pas de même du rapport mère-fils. Selon Carole Klein, auteure en 1984 d'un ouvrage intitulé *Mothers and Sons*, « [l]a grande quantité d'écrits sur la relation mère-fille a mis en lumière les parallèles entre les expériences féminines de génération en génération. L'autre relation mère-enfant n'a pas déclenché beaucoup d'intérêt, du moins publiquement »<sup>70</sup>. Comme Chantal Ringuet en avance l'hypothèse, une raison de ce vide est peut-être à trouver dans la nécessité du « parti pris » générique de l'auteur : quand un écrivain homme se penche sur la question, il peut être accusé de parler d'un point de vue masculin et de passer à côté des enjeux du rapport mère-fils, le reproche inverse pesant sur l'écrivaine qui voudrait s'intéresser à la question (2007, p. 61). Cependant, dans les travaux existants, deux concepts sont fréquemment convoqués : d'une part, la phobie de la surreprésentation étouffante de la mère, et, d'autre part, l'idée que l'indépendance du fils passe par l'entrée dans la culture du côté du père, par opposition à la sphère privée du côté de la mère, qui caractérise les premières années de l'enfant.

---

<sup>70</sup> « The spate of writing on the mother-daughter relationship has emphasized the parallels of the female experience from generation to generation. Little attention has been paid, at least publicly, to the other mother-child bond » (Klein, 1984, p.1).

Tout d'abord, l'exploration récurrente de la phobie liée à la surreprésentation — réelle ou imaginée — de la mère est au cœur d'un grand nombre d'études, publiées de la première moitié du XX<sup>e</sup> à l'époque contemporaine. Ainsi, dans la lignée de Philip Wylie et de son *Generation of Vipers* (1942) déjà cité, Georges Devereux publie, en 1980, un appel à la prise de conscience générale devant les dangers du matriarcat, qu'il explique et justifie de la manière suivante :

La *Théogonie* d'Hésiode, après avoir chanté les dieux et puis les déesses, proclame vers la fin son intention de chanter maintenant « la race des femmes » — et puis s'arrête. Cette fin abrupte devrait servir d'avertissement à tous ceux qui n'ont pas encore compris que si le matriarcat conduit inexorablement à la destruction des hommes, et donc aussi à la misère des femmes, le patriarcat — et lui seul — garantit la liberté de la femme, car il la sait inséparable de celle des hommes et donc de celle de la race humaine (Devereux, 1982, p. 275-276).

Fait intéressant, en partant des mêmes mots et des mêmes notions que les féministes, Devereux parvient à des conclusions exactement inverses. Toutefois, ce discours matrophobique tenu par les auteurs hommes trouve un écho chez certaines théoriciennes du rapport mère-fils. De fait, ces dernières, comme Chodorow (1978) et Olivier (1980), appellent à une restructuration de la famille passant par une plus grande présence du père dans les premières années de l'enfant. À cette condition, la rupture entre sphère privée (de la mère) et sphère publique (du père) se ferait moins brutalement. Or, certaines théoriciennes voient dans le besoin, chez le fils, de se distancier d'avec la mère pour s'identifier au père une condition *sine qua non* de la réussite de son indépendance — c'est le cas de Chodorow dans *The Reproduction of Mothering*, notamment (1978).

Dans cette optique, l'omniprésence de la mère menace le développement du fils, laissé face-à-face avec une mère trop là et un père généralement absent. C'est dans cette perspective que la psychanalyste Christiane Olivier décrit et dénonce les configurations familiales héritées de la tradition classique, où elle montre les dangers liés à la surreprésentation de la mère et à la sous-représentation du père :

Thèbes-la-Blanche et Mycènes-la-Rouge, l'une témoin des amours incestueuses du fils et de la mère, l'autre repaire d'une mère homicide et de son amant... Et dans les deux royaumes, des enfants, des enfants qui souffrent du destin que leur imposent leurs parents... Jocaste, une mère qui en l'absence du mari aimera trop son fils : un destin auquel nul fils n'échappe. [...] Clytemnestre, une mère qui renie son mari au bénéfice de son amant, privant ses enfants de père et leur proposant un autre homme qui n'est pas *le* père mais va en occuper la place puisqu'il aime la mère... [...] C'est toujours la question du père disparu, remplacé parfois par le frère (Antigone), qui déclenche l'inquiétude et l'agressivité des enfants par rapport à la mère, à l'amant ou au tuteur, enfin à celui qui *ose* se mettre à la place du père (Olivier, 1980, p. 7).

Cette configuration semble clairement illustrée dans *Un barrage contre le Pacifique*, entre autres. Trop là, oppressante et surdéterminante du fait de la défection du père, la mère s'attire la rancœur et la haine des enfants.

Dans une veine similaire, André Vanasse publie en 1990 *Le Père vaincu, la Méduse et les fils castrés*. Retenant huit études de textes romanesques et dramatiques québécois, il examine les enjeux d'une situation que, au sujet des *Beaux dimanches*, il décrit en ces termes : « les femmes ont commencé à porter dans leur ventre des enfants qui leur étaient faits sans joie, sans amour, par des hommes coupables et castrés » (Vanasse, 1990, p. 27). Selon Vanasse, la castration féminine et maternelle qui passe par l'emprise et la culpabilisation a pour conséquence l'arrivée à l'existence d'une nouvelle génération d'hommes privés de (la jouissance de) leur virilité. À mon sens, cette phobie d'une dévirilisation et d'une féminisation des hommes peut être rapprochée de l'idée girardienne de crimes indifférenciateurs sexuels – c'est-à-dire des actes qui brouillent les limites des sexes et des genres et menacent l'équilibre et la hiérarchie des sociétés, j'y reviendrai lors de l'analyse.

Par ailleurs, l'idée selon laquelle il est plus important pour le fils que pour la fille de réussir le passage de la sphère du maternel à la sphère du paternel – avec sa loi et sa langue – est centrale dans les travaux sur les rapports mère-fils. Ainsi, Juliet Mitchell identifie le

complexe d'Œdipe avec « l'entrée dans la culture humaine »<sup>71</sup>. En effet, la symbiose est rompue quand le père coupe littéralement et symboliquement le cordon ombilical, et met entre la mère et l'enfant son nom et sa loi. Ce moment est donc celui où, selon le mot d'Adrienne Rich, les « fils et [filles] de la mère » deviennent « fils et [filles] du père »<sup>72</sup>. Ce faisant, par la séparation violente d'avec la mère, ils commettent un matricide symbolique et entrent de plain pied dans l'économie socioculturelle qui les poussera à un second matricide. Ce dernier est d'ordre idéologique et consiste, pour le fils, à embrasser les représentations culturelles qui posent la mère comme inférieure ou mauvaise, et à la traiter en conséquence.

Ce sont ces deux tendances générales que je réunis sous l'expression de « matricide de castration », pour rendre compte des sentiments, chez le fils, d'étouffement, de peur de la féminisation et de la nécessité qu'il ressent d'aller du côté du père. Selon Irigaray, pour la fille, le complexe d'Œdipe rime avec perte de soi et aliénation, car « c'est finalement l'entrée de la femme dans un système de valeurs qui n'est pas le sien, et où elle ne peut "apparaître" et circuler qu'enveloppée dans les besoins-désirs-fantasmes des autres hommes » (Irigaray, 1977, p. 132). En revanche, pour le fils, le complexe d'Œdipe correspond à l'entrée dans un système où l'identification et la quête de l'identité deviennent permises et possibles.

Somme toute, comparée à l'abondante production théorique sur la relation mère-fille, peu de choses ont été écrites sur le rapport mère-fils<sup>73</sup>. Encore davantage que la première<sup>74</sup>, c'est peut-être la seconde qui constitue la plus grande histoire non écrite, alors qu'elle est aussi complexe, aliénante et enrichissante que sa contrepartie féminine, comme l'illustrent les textes du corpus. Avant de passer à l'analyse, abordons une dernière question : la différenciation générique devant la matrophobie et le matricide en littérature.

<sup>71</sup> « the entry into human culture », une notion explicitée et analysée par Adrienne Rich dans *Of Woman Born*, p. 198.

<sup>72</sup> « sons [and daughters] of the mother », « sons [and daughters] of the father » (Rich, 1976, p. 209)

<sup>73</sup> Rappelons toutefois la thèse de Chantal Ringuet en 2007, « Enjeux créateurs et mortifères de la transmission entre mère et fils chez Madeleine Gagnon (1995), Anne Hébert (1999) et Suzanne Jacob (2001) », où l'auteure fait le même constat devant le grand nombre de travaux sur le rapport mère/fille et sur la pauvreté de sa contrepartie mère/fils.

<sup>74</sup> Selon Adrienne Rich, « [l]a cathexis entre la mère et la fille – essentielle, déformée, mésusée – constitue la grande histoire jamais écrite » (« The cathexis between mother and daughter – essential, distorted, misused – is the great unwritten story » [Rich, 1977, p. 225]).



### 1.5.3 Différenciation générique de la matrophobie et du matricide en littérature

À ce jour, le matricide littéraire a été écrit et continue d'être écrit aussi bien sous la plume d'auteurs hommes que d'auteurs femmes. Mais, comme le constate Lori Saint-Martin au sujet de la littérature québécoise,

[f]ait remarquable, l'infanticide émerge dans le roman québécois au féminin en même temps que la perspective de la mère. Ce constat trouble, inquiète : tout se passe comme si, ici, l'émergence partielle de la subjectivité maternelle [...] était meurtrière pour l'enfant. Comme si le « je » de la mère tuait de lui-même, comme si son accès à la subjectivité passait nécessairement par la disparition de l'enfant qui la confinait dans le rôle maternel et donc dans le mutisme. On comprend mieux, dès lors, pourquoi l'écrivaine-enfant l'a si longtemps réduite au silence (1999, p. 52).

Si l'apparition de la figure maternelle est synonyme de violence, il n'est pas étonnant que le pendant de l'infanticide, le matricide, se fasse jour en littérature. Parallèlement, au XX<sup>e</sup> siècle, moment historique d'une critique des prescriptions socioculturelles liées aux sexes, la représentation des rapports mère-enfant est empreinte d'une très grande violence. Saint-Martin la problématise de la manière suivante :

Nombre de textes d'hommes mettent en scène l'échec et l'impuissance du fils et du père, un désir et une peur d'être anéantis par la relation avec la femme, ou encore présentent une mère monstrueuse, avaleuse, castratrice, « la gorgone, la Méduse, la Moloch » (Vanasse). Bien qu'elles souffrent aussi de la toute-puissance maternelle, les petites filles ne connaissent évidemment pas de la même façon cette « crainte d'être castré, broyé par la Femme » (Vanasse) ; la peur de la féminité qu'incarne la mère comme celle de la castration est une peur surtout masculine ; la peur féminine typique [...] est la « matrophobie », la peur de devenir la mère. Certes, beaucoup de « mauvaises mères » habitent la fiction au féminin. Mais [...] elles sont toujours situées dans le contexte social qui les a rendues monstrueuses ; ce sont davantage des victimes d'une définition rigide

de la féminité que les créatures toutes-puissantes qui hantent l'imaginaire masculin (*op. cit.*, p. 46-47).

Après cette première différence générique, une seconde est à trouver dans la tendance jusqu'aboutiste plus marquée chez les garçons que chez les filles, comme les textes du corpus en offriront l'exemple. Depuis l'Orestie d'Eschyle, face à la mère haïe, les fils deviennent plus souvent matricides que les filles<sup>75</sup>.

### Conclusion

Dans ce premier chapitre, j'ai mis en lumière certains aspects du rapport historique, culturel et idéologique qui lie maternité et sacrifice, à la lumière notamment de ce que j'ai nommé une logique sacrificielle. Procédons maintenant à la lecture des textes, en commençant par nos récits de fils, « Le Torrent » d'Anne Hébert et *Expensive People* de Joyce Carol Oates. Dans ces deux œuvres, par le biais d'une étude de la focalisation, des modalités de l'énonciation et des enjeux (privés ou collectifs) du matricide, je chercherai à établir si, et comment, derrière le matricide se jouent une persécution et un sacrifice transcendants.

---

<sup>75</sup> Dans *Le Nom de la mère*, Lori Saint-Martin propose une comparaison des matricides de filles et de fils de (1999, p. 51-87).

## CHAPITRE II

### LES DEUX FILS

#### OU LA CONFESSION DU MATRICIDE :

#### « LE TORRENT » ET *EXPENSIVE PEOPLE*

##### 2.1 Une écriture confessionnelle ?

Les premiers textes du corpus à l'étude, « Le Torrent » (1945) d'Anne Hébert et *Expensive People* (1968) de Joyce Carol Oates, présentent deux jeunes garçons, François et Richard, victimes directes de l'emprise de mères non maternantes, Claudine et Natashya, dite Nada. Démunis, intimidés et écrasés par leur mère présentée comme immense, lointaine et monstrueuse en raison de sa férocité intransigeante (« Le Torrent ») et de son désintérêt pour sa famille (*Expensive People*), les deux fils commettent un matricide pour s'arracher à sa domination.

Écrit en 1945<sup>1</sup>, « Le Torrent » est une nouvelle d'Anne Hébert dont le titre original, comme le rappelle Anne de Vaucher, était « Au bord du torrent » (1996, p. 83). Ce texte d'une cinquantaine de pages a également donné son titre au recueil de nouvelles dont il est la première, publié à compte d'auteur en 1950. Située dans un temps et un lieu non précisés, mais qui ressemblent étroitement au Québec clérical de l'époque, l'histoire du « Torrent » est organisée en deux parties, dont François est narrateur. La première partie, au passé, raconte le huis clos du jeune François (âgé de onze ans au début de la nouvelle<sup>2</sup>) et de sa mère. Tyrannique et maltraitante, Claudine veut faire de François un prêtre pour racheter la faute de sa naissance hors mariage – une grossesse qui l'a alors conduite, et avec elle, son fils, à

---

<sup>1</sup> Cette précision est donnée à la fin du texte de la nouvelle : « Hiver-printemps 1945 » (LT, p. 56).

<sup>2</sup> « J'allais avoir douze ans et n'avais pas encore contemplé un visage humain » (LT, p. 21).

l'ostracisation<sup>3</sup>. Après que François s'est opposé pour la première fois à sa mère dans une lutte qui lui a coûté l'ouïe (LT, p. 32), Claudine est renversée et tuée par l'étalon déchaîné, Perceval<sup>4</sup>.

Avec la mort de Claudine, la narration passe brutalement au présent. La seconde partie du « Torrent » porte sur la nouvelle vie de François durant les vingt années suivantes. Rompant avec la solitude, François prend une femme pour compagne, mais il le fait par la force, en l'arrachant à son père qu'il a battu et à qui il donne de l'argent (LT, p. 32-43). À défaut de pouvoir entendre son vrai nom, François la nomme « Amica », mais c'est en ennemis que les deux époux commencent leur vie commune<sup>5</sup>. Convaincu qu'Amica trame quelque chose contre lui<sup>6</sup>, François est habité par des fantasmes meurtriers envers elle, mêlés au sentiment d'être hanté par sa mère<sup>7</sup>. Finalement, Amica prend la fuite et le texte s'achève sur l'image vertigineuse de François entrant dans le torrent près de la propriété de son enfance, dans l'espoir d'y trouver une forme de paix (LT, p. 56).

*Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968) est le deuxième texte d'une trilogie également composée par *A Garden of Earthly Delights* (1967) et *them* (1969)<sup>8</sup>. À l'instar des deux autres textes, ce roman interroge les principes et les pratiques de l'organisation sociale dans l'Amérique du XX<sup>e</sup> siècle, et notamment le statut et la place des femmes. C'est dans un

<sup>3</sup> « [...] je retournerai au village, la tête haute. Tous s'inclineront devant moi. J'aurai vaincu ! Vaincre ! [...] Tu es mon fils. Tu combattras l'instinct mauvais, jusqu'à la perfection. Tu seras prêtre. Le respect ! Le respect, quelle victoire sur eux tous ! » (LT, p. 26)

<sup>4</sup> « La bête a été délivrée. Elle a pris son galop effroyable dans le monde. Malheur à qui s'est trouvé sur son passage. Oh ! je vois ma mère renversée. Je la regarde. Je mesure son envergure terrassée. Elle était immense, marquée de sang et d'empreintes incrustées » (LT, p. 37).

<sup>5</sup> « Le désir de la femme m'a rejoint dans le désert. Non, ce n'est pas une douceur. Posséder et détruire le corps et l'âme d'une femme. Et voir cette femme tenir son rôle dans ma propre destruction. Aller la chercher, c'est lui donner ce droit » (LT, p. 39).

<sup>6</sup> « Elle a voulu devenir témoin de ma vie. Elle ne la quittera pas si facilement. Témoin, quel mot qui me blesse, m'obsède ! Amica est un témoin... Témoin de quoi ? Témoin de moi, de ma présence, de ma maison. Cela me suffit pour me donner la frousse, comme si je voyais un grand miroir aux images ineffaçables retenir mes gestes et mes regards. À aucun prix, il ne faut relâcher mon témoin dans le monde » (LT, p. 46).

<sup>7</sup> « Je suis lié à une damnée. J'ai participé à sa damnation, comme elle, à la mienne » (LT, p. 50).

<sup>8</sup> Les critiques sont partagés sur le découpage à observer sur ces romans : parfois, ils sont regroupés en tétralogie qui inclut alors *Wonderland* (1971) sous le nom de « Wonderland Quartet » (c'est ce que fait Showalter [Showalter, 2006, p. xv]), parfois la critique retient seulement les trois premiers ouvrages. J'ai choisi d'adopter ce dernier découpage, qui est celui d'Oates elle-même.



environnement aux antipodes du Québec rural du «Torrent» que se situe l'histoire d'*Expensive People* : les banlieues américaines des années 1960.

Sous l'influence d'un large afflux de population à partir des années 1950, les zones périurbaines des grandes villes des États-Unis voient émerger un style de vie particulier. Ce « new way of life », comme l'appellent la presse et les médias de l'époque, marque un âge d'or des classes moyennes américaines, et s'accompagne d'une large homogénéisation des conditions de vie et d'un conformisme socioculturel croissant. Pour refléter cette réalité singulière représentée et critiquée dans *Expensive People* – ainsi que dans *The Bell Jar*, nous le verrons – j'ai choisi d'utiliser ici le terme anglais « *suburbia* »<sup>9</sup>.

Récit à la première personne d'un garçon de douze ans nommé Richard, *Expensive People* se présente comme des mémoires – non pas, comme on pourrait s'y attendre, ceux de Richard, mais de sa mère (*EP*, p. 3-5). Construit comme un roman policier à l'envers avec l'aveu initial de Richard qui se présente comme un meurtrier (« a child murderer ») sans dire qui il a tué, le roman relate six mois de la vie d'une famille aisée de la *suburbia* américaine des années 1960. Au monde, la famille Everett présente la façade d'une vie idéale : le père, Elwood, réussit dans les affaires (cet homme « terriblement occupé » – « an enormously busy man » [*EP*, p. 43]) – est cadre – « executive » [*EP*, p. 16]<sup>10</sup>) ; la mère, Natashya, appelée « Nada » par son fils, est une écrivaine « mineure » mais de talent (*EP*, p. 13, p. 16), dont la beauté est légendaire ; et le fils, Richard, est un enfant surdoué, dont le quotient intellectuel a été calculé à deux reprises : 153 la première, et 161 la seconde (*EP*, p. 91). Mais dans le récit

<sup>9</sup> Sur la *suburbia*, on consultera l'article « The Myth of Suburbia » de Bennett M. Berger (*Journal of Social Studies*, vol. 17-1, hiver 1961, p. 38-49) où sont discutés de manière critique la réalité et les mythes des banlieues américaines de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>10</sup> Sa profession reste dans le flou pendant l'essentiel du roman ; ainsi, Richard précise plus loin qu'« [il] était une sorte de vice-président [...]. Je ne sais pas ce qu'il faisait bien qu'il me l'expliquât plusieurs fois ce jour-là. Il me montra le produit de sa compagnie, la mèche d'un fil très mince et presque invisible qui scintillait dans la lumière de la fenêtre derrière lui. (Il travaillait pour GKS, je crois. Avant cela, il travaillait pour OOP, et après, pour BWK.) » (« He was a vice-president of some kind [...]. I don't know what he did though he explained it to me several times that day. He showed me his company's product, a strand of very thin, nearly invisible wire that glowed in the light from the window behind him. (This company was GKS, I think. Before this he worked for OOP, and afterward for BWK.) » [*EP*, p. 84])

que livre ce dernier, la réalité de leurs disputes<sup>11</sup>, de leur solitude et de leur incompréhension mutuelle éclate : Nada méprise et insulte ouvertement son mari, qu'elle quitte (ainsi que son fils) régulièrement pour ses amants et sa vie littéraire à New York (p. 83 notamment), et Richard est profondément meurtri par l'indifférence de sa mère<sup>12</sup>.

Au fur et à mesure que progresse le récit, Nada s'éloigne de sa famille, et son fils narrateur se sent devenir flou (« out of focus » [EP, p. 119 et 194]). Déchu, il est relégué au rang d'un personnage mineur (« a minor character » [EP, p. 194]) dans la vie de sa mère. Cette « minorité » au carré du jeune garçon, si j'ose dire, exprime avec force le sentiment de petitesse, d'impuissance et de superfluité de Richard, face au désintéret profond de tous, en particulier de Nada. Il décide alors de tuer sa mère pour se dégager de son emprise (EP, p. 211). À défaut de « retrouver son âme », il choisit de « retirer l'objet vivant de son amour et de sa peine »<sup>13</sup>. Contrairement au « Torrent » où le matricide se situe à peu près à la moitié du texte, *Expensive People*, qui constitue, je l'ai dit, les mémoires d'une mère par son fils, se termine avec la mort de Nada. Le roman se referme sur l'image de Richard, huit ans plus tard, devenu obèse et abandonné de tous, et décidé à se suicider dès qu'il aura terminé son récit (p. 218-219).

Selon Sanford Pinsker, auteur d'un article intitulé « Suburban Molesters : Joyce Carol Oates' *Expensive People* », *Expensive People* constitue un exercice de « nihilisme comique »<sup>14</sup> (1979, p. 95). De fait, malgré la gravité de l'histoire, la tonalité du roman verse régulièrement

<sup>11</sup> Une longue liste de sujets de dispute triviaux, telle que la manière dont Elwood prononce le mot « incognito » apparaît p. 68-69.

<sup>12</sup> « Elle m'aimait quand elle était heureuse. Elle m'aimait quand, parfois, elle me remarquait. Elle m'aimait si je me tenais bien, si Père se tenait bien, si elle avait reçu une invitation à sortir le samedi et le dimanche, si le monde allait bien, si le niveau d'humidité était bas et le baromètre, agréable : alors que moi, je l'aimais tout le temps, quand elle agissait en garce ou quand c'était une sainte, belle ou laide, les cheveux courts et brillants, ou longs et gras » (« She loved me when she was happy. She loved me when she happened to notice me. She loved me if I was good, if Father was good, if she's been invited out both nights of a weekend, if the world was going well, if the humidity was low and the barometer agreeable : whereas I loved her always, when she was a bitch or when she was saintly, lovely or ugly, with short, shining hair or long greasy hair » [EP, p. 77]).

<sup>13</sup> « A desperate act of (premediated) matricide will not restore his soul to him but will at least remove the living object of his love and grief » (Joyce Carol Oates, « Afterword », p. 221-222).

<sup>14</sup> Il emprunte l'expression au roman où elle apparaît entre guillemets dans le journal de Nada que Richard lit en cachette (EP, p. 98).

dans une forme d'humour noir qui rend tragicomique le drame personnel et collectif des personnages. À ce titre, le ton d'*Expensive People* a été décrit comme « satirisé » (« satirized » [Hebel, 1991, p. 16]), « burlesque » (Friedman, 2006, p. 63) ou encore « parodique » (Oates, 1990, p. 224). Les traces de cet humour noir sont à trouver, par exemple, dans la juxtaposition des scènes d'auto-gavage de Richard et de ses apartés littéraires grandiloquents<sup>15</sup>. Alors qu'il se rêve grand intellectuel, et en dépit de toute la haine qu'il lui porte, Richard incarne la société de surconsommation, dans tous ses excès.

Si j'ai choisi de réunir « Le Torrent » et *Expensive People* dans ce chapitre, c'est qu'au-delà du sexe des deux protagonistes (deux garçons devenus jeunes hommes au cours de l'histoire), ces deux récits présentent des similarités en termes de structure, de perspective et de choix narratif au sens large. Arrêtons-nous sur ces trois grandes catégories, que je vais maintenant tenter de faire dialoguer avec les concepts clés de ce que j'ai appelé la logique sacrificielle.

Premièrement, « Le Torrent » et *Expensive People* sont deux récits de matricides présentés sur un mode homo- et intradiégétique. De plus, ils fonctionnent tous deux selon un schéma assez similaire, composé de trois mouvements distincts non chronologiques, mais emboîtés les uns dans les autres : (1) la mise en accusation de la mère, présentée par le narrateur comme nocive et maltraitante envers lui, son enfant ; (2) le matricide, point culminant des deux textes ; (3) les suites terribles du matricide – qui n'a pas mis un terme à la condition malheureuse et aliénée des fils –, présentées dans un tableau très négatif de l'après-meurtre. Ainsi, Richard annonce son intention de se suicider immédiatement après avoir terminé la rédaction de ses « mémoires » (*EP*, p. 3), tandis que François décrit le premier moment de son autodestruction à la toute fin du « Torrent ».

---

<sup>15</sup> « Voici huit bananes mouchetées de taches brunes, prêtes à être englouties, et dès que vous m'aurez tourné le dos, je les avalerai. [...] Ma carrière d'écrivain prend maintenant fin, et je n'ai pas le temps de relire ce que j'ai rédigé » (« And here are eight bananas, just flecked with brown and therefore ready to be guzzled, and as soon as you turn your back I will begin. [...] My career as a writer now ends, and I don't have time to look through what I've written » [*EP*, p. 218-219]).

Cette description impossible tentée par François (comment décrire sa propre mort ?) pose plus largement la question du statut de la parole des deux narrateurs. De fait, en étant à la fois acteurs, victimes et rapporteurs de la violence que subissent Claudine et Nada, François et Richard se retrouvent dans une position narrative problématique. Comme l'écrit Anne de Vaucher au sujet du « Torrent », ce triple positionnement

crée une situation narrative difficile, du fait de la concomitance entre la distance critique qu'imposent les verbes de pensées (« j'observais [...], je ne pouvais m'empêcher de noter [...], je me dis que [...] ») ainsi que la relation personnelle de François et, par ailleurs, la dynamique de la description de l'acte par lui-même, soutenue par toute une série de verbes très concrets (1996, p. 86).

Pour le dire dans les termes que j'ai présentés au début de la présente étude, la question se pose de savoir si, puisque les fils sont meurtriers et narrateurs, l'on peut en conclure qu'ils sont persécuteurs-agissant (dans la réalisation du sacrifice) et persécuteurs-narrant (au niveau du récit du sacrifice).

Fait remarquable, François et Richard commencent leur récit de manière similaire, par la mise en avant d'une définition d'un moi au passé « J'étais un enfant dépossédé du monde » pour « Le Torrent », et « I was a child murderer » pour *Expensive People*. Plus largement, dans « Le Torrent », François ne se prononce pas sur le statut de sa parole et ne parle jamais d'écriture, tandis que, dans *Expensive People*, Richard multiplie les allusions à l'écriture de ce qu'il nomme des « mémoires », en refusant le mot de « confessions »<sup>16</sup>, au point qu'il met implicitement en place une forme de pacte avec le lecteur – un pacte « dispersé et répété tout au long du texte » (Lejeune, 1975, p. 36)<sup>17</sup>. C'est pourtant ce terme de « confessions » que retient Oates en titre de sa postface à l'édition de 1990 : « *Expensive People* : les confessions d'un "personnage mineur" »<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> « Mes mémoires ne sont ni des confessions, ni de la fiction écrite pour me remplir les poches » (« My memoir is not a confession and it is not fiction to make money », *EP*, p. 4).

<sup>17</sup> Ainsi, Richard affirme que son texte « n'est pas de la fiction. C'est la vie. [...] J'ai une histoire à raconter, oui, et personne d'autre que moi ne peut la raconter » (*EP*, p. 4).

<sup>18</sup> « *Expensive People* : The Confessions of a "Minor Character" » (*EP*, p. 221).



Emprunté au vocabulaire religieux, le mot de confession désigne un acte de pénitence dans l'aveu des péchés, généralement devant un public constitué d'autres fidèles ou d'un prêtre, de qui l'on attend l'absolution. Or, quoique le mot de « confessions » ne soit avancé ni par l'un ni par l'autre narrateur, les deux fils avouent une faute dans un récit qui mène à la mort de la mère, présentée (d'une manière problématique, certes, j'y reviendrai) comme donnée par le fils. À ce titre, il semble légitime de lier leur parole (et écriture, dans le cas de Richard) à l'aveu de leur faute. Cependant, les deux narrateurs mettent en place diverses stratégies de *captatio benevolentiae* en se décrivant comme victimes de la maltraitance de leur mère : là où François souffre de la violence physique et psychologique de Claudine, Richard est la cible de la terrible indifférence de Nada. Par conséquent, leur responsabilité dans le matricide est largement amoindrie et diminuée par ces circonstances atténuantes. En cherchant à gagner ainsi la faveur de celui qui les écoute, François et Richard dérogent, dans la lignée des *Confessions* rousseauistes, à l'idéal d'objectivité qui est de rigueur dans une entreprise confessionnelle. De plus, alors même qu'ils n'ont, ni l'un ni l'autre, été punis pour le meurtre de leur mère<sup>19</sup>, François et Richard ne semblent pas disposés à convaincre de leur méchanceté. En outre, aucun désir de recevoir du récipiendaire de leur parole (le lecteur) une quelconque absolution n'est jamais exprimé. Par conséquent, seule une lecture détaillée des deux textes permettra d'éclaircir cette question du statut de la parole de François et Richard.

Parallèlement à cette question du statut de la parole, se pose celle de la perspective mise en avant. François et Richard sont narrateurs, je l'ai dit. Peut-on affirmer, dans une perspective girardienne, que, en tant qu'acteur de l'histoire ou en tant que narrateur, ils se présentent comme persécuteurs ? Pour l'affirmer, il faudrait d'abord prouver que les deux fils sont bien responsables des morts de Claudine et Nada. En effet, au moyen d'élisions et d'ellipses, tous deux confessent le meurtre sans que ce dernier ne fasse l'objet d'une scène. Certes, dans l'un et l'autre texte, le point (2), soit le meurtre de Claudine et de Nada, est présenté comme la suite logique d'une escalade de la violence physique et psychologique

<sup>19</sup> En effet, aucun des deux n'a été accusé par la justice québécoise et américaine à l'issue de l'enquête sur la mort de leur mère. Plusieurs pages sont consacrées aux suites judiciaires du meurtre de Nada dans *Expensive People* (EP, p. 215-217), tandis que dans « Le Torrent », le lecteur ne dispose que d'une mention très brève du verdict de « mort accidentelle » rendu par le coroner (LT, p. 54).

entre la mère et le fils. Et il est incontestable que, dans *Expensive People*, Richard revendique sa culpabilité explicitement et à plusieurs reprises. Et pourtant, dans les deux textes, la scène du meurtre est surtout marquée par un grand flou narratif. Tout se passe comme si le texte glissait alors hors-foyer (« out of focus ») selon le mot de Richard, et le moment précis du meurtre n'est décrit ni dans « Le Torrent », ni dans *Expensive People*.

De surcroît, la crédibilité même de la parole de François et Richard fait problème à deux titres différents. Premièrement, ils présentent tous les deux des signes de folie évidents : Richard a été identifié par un psychiatre comme souffrant d'un syndrome, « le contraire de la schizophrénie » (« the opposite of schizophrenia » [EP, p. 27]), et François est en proie à un délire paranoïaque qui va jusqu'à l'animisme<sup>20</sup> dans l'essentiel de la nouvelle.

De fait, même si François et Richard sont meurtriers, peut-on en conclure qu'ils (1) ont agi et (2) racontent la mort de leur mère en qualité de persécuteurs, comme le veut la théorie girardienne du mythe ? Il est trop tôt pour le dire. En effet, dire que la perspective de François et de Richard est celle de persécuteurs reviendrait à poser, d'une part, la visée collective (et non simplement individuelle) de la mise à mort des deux mères (ce qui ferait des fils des persécuteurs-agissant), et, d'autre part, leur foi absolue en la culpabilité de leur mère (en vertu de quoi ils seraient persécuteurs-narrant). J'essaierai d'élucider cette question à la lumière de la logique sacrificielle lors de l'analyse détaillée.

Le dernier point commun des deux textes réside dans ce qu'on peut nommer un choix narratif. Le mode de narration du matricide dans « Le Torrent » et *Expensive People* est celui du travestissement narratif, selon l'expression de Madeleine Kahn<sup>21</sup>. Par cette expression, Kahn désigne le choix, pour un auteur écrivant un texte d'introspection psychologique, de confier la première personne à un narrateur de l'autre sexe. Dans le cadre d'œuvres qui décrivent la mise à mort extrêmement violente de deux jeunes mères, ce choix narratif pose plusieurs questions – en particulier chez deux écrivaines qui n'ont jamais eu d'enfant. Oates s'est

<sup>20</sup> Par exemple, François croit lire dans le regard d'un chat la continuation de l'emprise de sa mère (LT, p. 47).

<sup>21</sup> Exposé notamment dans son ouvrage intitulé *Narrative Transvestism : Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (Ithaca : Cornell University Press, 1991, 172 p.).

prononcée sur ce point, en expliquant que « Nabokov lui-même n'aurait pas envisagé l'idée bizarre d'écrire un roman du point de vue de son propre enfant (non né et non conçu), offrant par là même des raisons valables, voire comiques, de ne pas le faire naître ni même le concevoir »<sup>22</sup>.

En précisant ce rapprochement entre l'écrivaine Nada et elle-même, Oates confirme ce qu'elle suggérait déjà implicitement dans le roman. En effet, en 1968, année de l'écriture d'*Expensive People*, Oates publie la nouvelle « The Molesters » dans la revue *Quarterly Review of Literature* – nouvelle qu'elle reprend intégralement dans *Expensive People* en en attribuant l'auctorialité à Nada. En permettant au lecteur de lire la nouvelle signée de son vrai nom et non plus sous l'identité de son personnage, Oates présente peut-être *Expensive People* comme un roman à clé (c'est l'interprétation qu'en propose Greg Johnson [Johnson, 1998, p. 160-162]<sup>23</sup>) – ou, du moins, redit jusqu'à un certain point son identification avec Nada.

Si le rapprochement entre Claudine et Hébert est moins net, cette dernière s'est prononcée à plusieurs reprises sur le statut féminin et maternel dans la société québécoise, qu'elle estime problématique (Vanasse, 1982, notamment). À ce titre, il semble légitime de poser qu'en donnant la voix et le glaive au fil matricide et non pas à la femme qui meurt, Hébert propose une mise en abyme saisissante des impossibilités et des silences qu'implique la place des femmes et des mères dans l'économie patriarcale.

Résumons : en raison de leurs choix narratifs, « Le Torrent » et *Expensive People* soulèvent de nombreuses questions liées au statut du matricide, de la parole de l'enfant et du rapport de l'enfant au matricide qu'il rapporte. Pour lire ces textes à la lumière de la logique

<sup>22</sup> « Not even Nabokov could have conceived of the bizarre idea of writing a novel from the point of view of one's own (unborn, unconceived) child, thereby presenting some valid, if comic, reasons, for it remaining unborn and unconceived » (Greg Johnson, *Invisible Writer: A Biography of Joyce Carol Oates*, p. 160).

<sup>23</sup> Ainsi, Johnson s'est attaché à chercher certaines ressemblances entre la vie de Nada et celle de Oates, comme par exemple le nom de la ville de naissance du personnage dans le roman « North Tonawanda » qui rappelle « Tonawanda Creek », un lieu qui bordait la propriété de son enfance, ou encore la ressemblance physique de Nada et de Oates elle-même (Johnson, 1998, p. 161). Sa conclusion est que le roman fonctionne comme un « dialogue avec elle-même sur la question de la maternité » (« a dialog with herself on the prospect of motherhood » [Johnson, 1998, p. 160]), un commentaire peut-être réducteur, mais plus pertinent, à mon sens, que l'argument de l'identification poussée de Oates et Nada du même Johnson (voir plus haut).

sacrificielle que j'ai définie dans le premier chapitre, je vais maintenant chercher à établir si et comment les meurtres de Claudine et de Nada peuvent être lus comme des sacrifices. Pour ce faire, je vais lire les textes l'un après l'autre, avant de les confronter dans une conclusion synthétique. Les analyses seront conduites de la même manière : après un bref état de la question, je vais poursuivre le questionnement sur la perspective et tenter de mettre au jour les stéréotypes girardiens présents dans les textes, avant de m'interroger sur la notion de continuum sacrificiel dans les univers de Hébert et de Oates. Dans un premier temps, procédons à l'étude du « Torrent ».

## 2.2 « Le Torrent » d'Anne Hébert (1945)

### 2.2.1 État de la question

Figurant parmi les textes les plus lus et les plus commentés de la littérature québécoise, « Le Torrent » a donné lieu à quantité d'interprétations auxquelles il se prête en raison des « images mythiques » (Pagé, 1965, p. 30) qui le composent – au point que, dans *Le Nom de la mère*, Lori Saint-Martin ouvre son étude en affirmant : « Affaire classée que celle du « Torrent », pourrait-on croire » (1999, p. 56).

Un des premiers questionnements récurrents dans les lectures critiques du « Torrent » est la question de savoir qui, véritablement, est victime dans la nouvelle. Ainsi, Pierre Pagé (1965), Denis Bouchard (1977) et Gilles Marcotte (1964) y trouvent une métaphore de la situation du Québec de l'époque. Marcotte écrit que

[c]ette fable terrible et belle est l'expression la plus juste qui nous ait été donnée du drame spirituel du Canada-français [sic]. Sa portée sociale est explosive – sans même que les données sociales y apparaissent expressément. « Le Torrent » est, dans notre littérature, le plus haut exemple d'une littérature profondément, totalement engagée. Et ce n'est pas un hasard si, dans l'œuvre d'Anne Hébert, le maximum de signification collective coïncide avec le plus pur achèvement d'un art intensément personnel (1964, p. 6).



En d'autres termes, derrière la tragédie morale et métaphysique de François, Marcotte lit les enjeux politiques, sociaux et culturels du Québec des années 1940. De la même manière, Pierre Pagé affirme voir dans le personnage de Claudine

plus qu'un « type » de femme, qu'un cas monstrueux de mère déséquilibrée. Elle est, au sens le plus profond du terme, un *symbole*. En elle se concentrent non seulement un certain nombre de travers humains, mais elle joue en quelque sorte le rôle d'un « abcès de fixation » en lequel se cristallisent tous les tabous, toutes les interdictions, toutes les peurs de vivre. Le précepte qu'elle donne à François, après qu'il a rencontré pour la première fois de sa vie un visage humain autre que celui de sa mère, est universel et catégorique : « Le monde n'est pas beau, François, il ne faut pas y toucher » [...] (*op. cit.*, p. 36).

Dans cette perspective, la révolte de François est à lire comme une prise de position sociale et collective contre le modèle clérical traditionnel incarné par Claudine dans la nouvelle.

Fait intéressant, Anne Hébert elle-même s'est prononcée sur la lecture sociologique de son œuvre, et en particulier du « *Torrent* », dans un entretien avec André Vanasse, lors duquel elle dit ceci :

Je m'étonne [...] quand la critique décrit *Le Torrent* comme le symbole du Québec enchaîné. C'est une abstraction. Il faudrait plutôt s'interroger sur la fonction de la mère, de la religion, ce sont des problèmes essentiels du moins pour ce qui me concerne.

Ainsi à une certaine époque, la mère a eu beaucoup d'importance au niveau familial précisément parce qu'elle n'en avait aucune ailleurs. Elle n'existait que parce qu'elle était mère, même pas épouse. Figée dans son rôle de mère, exclue de la société, elle a, en accord avec la morale figée de l'époque, trop souvent exercé un pouvoir destructeur sur les enfants, sur les futures femmes et sur elle-même (1982, p. 446).

Dans cette optique, ce que Hébert désigne comme un « pouvoir destructeur » maternel correspond à ce que Lori Saint-Martin décrit comme les origines sociales et non ontologiques des mères monstrueuses dans la fiction du Québec (Saint-Martin, 1999, p. 46-47). En d'autres termes, décrire les mères comme monstrueuses tout en peignant le contexte qui les a rendues telles constitue une dénonciation indirecte d'un état de fait social et culturel

« destructeur », pour reprendre le mot de Hébert. À la question de savoir qui est responsable du chaos de la nouvelle, dans cette perspective, un troisième terme semble s'imposer, à savoir l'économie catholique et patriarcale qui « exclut » les mères, comme le dit Anne Hébert, et fait d'elles des marginales. C'est également ce que démontre Anne Fonteneau en concluant à « l'obligation féminine [pour les mères hébertiennes] de se soustraire à l'autorité divine et paternelle pour se réaliser pleinement » (2000, p. 187)<sup>24</sup>. Il n'y a plus une, alors, mais bien deux victimes : la mère et l'enfant à la fois réunis et opposés par leur souffrance.

Saint-Martin va plus loin en affirmant que proposer une lecture symbolique du « Torrent » (comme le fait Pagé, par exemple) revient à gommer la singularité de la situation qui y est décrite. Selon Saint-Martin, une telle interprétation

fait donc à Claudine une violence semblable à celle qu'on lui reproche à l'endroit de François : cette lecture nie sa volonté, sa vie propre. On pourrait même dire que de telles lectures de la nouvelle reproduisent une double violence : la réduction d'un être humain, François, en instrument de la vengeance d'autrui : la réduction d'un autre être humain, Claudine, en symbole (Saint-Martin, 1999, p. 61).

D'après Saint-Martin, l'autre grande victime, c'est Claudine, dont la version des faits que l'« on voit se profiler en creux [...] remet en cause celle de François et nous conduit notamment à nous interroger sur le pouvoir que possède réellement Claudine » (*op. cit.*, p. 62). Derrière les accusations de François, le drame de Claudine, muet et non dit, apparaît alors, et, avec lui, l'impuissance maternelle et l'interdit qui pèse sur sa parole, puisque seul le fils parvient à dire sa souffrance.

Une autre manière de poser la question de la responsabilité dans la nouvelle a été pour les critiques d'interroger la figure de l'étalon, Perceval. Chez Chrétien de Troyes et dans la

---

<sup>24</sup> Malgré son titre prometteur (« La maternité dans l'œuvre d'Anne Hébert : une illustration des théories de Luce Irigaray »), cet article force un peu le texte hébertien, à mon sens, comme le montre cette conclusion un peu excessive : « L'œuvre hébertienne représente une illustration quasi parfaite des théories proposées par Luce Irigaray sur l'identité et le sacré féminins » (2000, p. 187). Il n'y a pas que la formulation un peu maladroite (le mot « illustration » laisse entendre qu'Anne Hébert chercherait à mettre en exemple les thèses d'Irigaray) qui fait problème ici, puisque l'auteure de l'article procède sans grande méthode et en sélectionnant généralement ce qui l'arrange dans les textes. Ce sera donc la seule mention de cet article.

plupart des légendes, l'histoire de Perceval raconte l'emprise d'une mère sur son fils. Craignant que Perceval ne veuille devenir chevalier comme son père et ses deux frères décédés, sa mère le tient à l'écart de la société. En faisant de Perceval<sup>25</sup> l'assassin de la mère, c'est-à-dire celui qui libère le fils de l'emprise directe de la mère, Hébert renverse la logique traditionnelle du personnage. Face à cette subversion, la critique se divise et considère parfois la figure de Perceval comme émissaire du père absent (« Père-cheval », propose Anne-Marie Picard-Drillien [2006, p. 104-107]). Parfois encore, Perceval est présenté comme complice avec Claudine dans la conquête du mal – même si cette conquête finit par viser Claudine elle-même (Saint-Martin, 1999, p. 60). Pour contradictoires que soient ces analyses de Perceval, elles affirment toutes l'incarnation, dans le seul « assassin » avéré de la nouvelle, d'une subversion et d'une révolte indomptées contre une situation bloquée et intolérable.

C'est aussi, par d'autres biais, la conclusion à laquelle arrive Daniel Marcheix quand il s'intéresse à « l'aventure identitaire » hébertienne (en l'occurrence, celle de François), qu'il décrit comme se déployant « dans la "diversité des modalités de (son) être-là" » (Marcheix, 2005, p. 176-177<sup>26</sup>). Selon Marcheix, le rapport à l'eau sous ses différentes formes (calme, déchaînée, torrentielle, etc.) est symptomatique de cette multiplicité de modalités des émotions de François notamment. Le constat de cette même diffraction plurielle, cette fois-ci envisagée d'un point de vue narratif, dans le « je » de François, conduit Marie Picard-Drillien à l'idée d'ouverture du sujet humain « en puissance » dans « Le Torrent » :

C'est cette « écriture » malgré lui [de François], ce « je » dicté à l'écrivaine porte-plume, qui surgit dans un deuxième temps comme le tremplin vers un au-delà de l'histoire, celle terrible d'un enfant écrasé, harcelé par une mère perverse, une *Folcoche* québécoise, universelle. Si l'histoire avait été racontée par un narrateur omniscient, si François était resté collé au sol par un « il » implacable, nulle rédemption, puisque nulle transcendance pensable pour le sujet. C'est bien ce « je », qui est aussi un « j'écris cela » qui à la fois agace et rend perplexe – comment peut-il si bien s'analyser ? sur le divan de quoi est-il

<sup>25</sup> On notera également que le nom du cheval dans « Le Torrent » annonce celui du personnage simple d'esprit et inquiétant des *Fous de Bassan* (Hébert, 1982).

<sup>26</sup> Cette expression est empruntée par Marcheix à Éric Landowski.

passé ? – et fait du « Torrent » une œuvre sur l'œuvre comme salut (Picard-Drillien, 2006, p. 93).

Dans cette perspective et pour utiliser à nouveau le vocabulaire de Vaucher, François se situe exactement au point de jonction du subjectif de la victime et de l'objectif du spectateur qui écrit le souvenir vécu. C'est à ce prix, semble-t-il, que la « vérité » de l'histoire dans toute sa richesse et sa complexité peut être dite.

Enfin, à ma connaissance, deux lectures girardiennes de l'œuvre d'Anne Hébert ont déjà été proposées à ce jour. La première est celle de Jean-Pierre Thomas, auteur d'un article intitulé « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice ». Quoique cet article constitue une tentative passionnante d'appliquer la théorie girardienne à l'œuvre romanesque de Hébert, il ne me sera presque d'aucun secours ici. Premièrement, c'est à *Kamouraska* et aux *Enfants du Sabbat* que s'intéresse Thomas. Deuxièmement, l'enjeu principal de l'étude de Thomas est un questionnement de la notion de sacré à la fois dans le contexte de la religion catholique et dans celui de ce que, suivant Kristeva, Thomas appelle un « *ontos* ». La conclusion de Thomas – qui pose Anne Hébert comme écrivaine de la resacralisation du sacré (Thomas, 2000, p. 77) – exprime bien que ses préoccupations et l'usage qu'il fait des travaux de René Girard sont éloignés des miens. La seconde grande lecture girardienne de la fiction hébertienne s'est faite sous la plume de Daniel Marcheix dans son ouvrage *Le Mal d'origine*, où il consacre un chapitre complet à la question. Toutefois, il ne s'intéresse guère au « Torrent » et aucune lecture suivie de la nouvelle n'est proposée.

Intéressons-nous à présent à ce que j'ai défini comme une logique sacrificielle dans la nouvelle. Pour mettre au jour le statut sacrificiel de la mort de Claudine, je vais, dans un premier temps, m'intéresser aux portraits qui sont donnés d'elle. Dans un deuxième temps, c'est la violence contre Claudine que je vais aborder. Ce point m'amènera à m'interroger sur la question d'un continuum sacrificiel au sens de Dufourmantelle, avant de me pencher sur les suites de la mort de Claudine. Je reviendrai alors sur la question de la perspective de François telle qu'elle se déploie après le meurtre, pour clore la question du statut confessionnel du texte.



### 2.2.2 « La grande Claudine »

La première impression que suscite la lecture du « Torrent » en est une de disproportion. De fait, dès les premières pages de la nouvelle, Claudine est présentée sous les traits d'une monstruosité et d'un gigantisme effrayants pour le jeune garçon qu'est François<sup>27</sup>, « enfant dépossédé du monde » (LT, p. 19), dans le huis clos où le fils et la mère vivent ensemble, confinés.

Si c'est bien avec ce huis clos que commence la nouvelle, la situation de départ est néanmoins présentée comme une suite, ou, pour mieux dire, une conséquence, ce que François identifie comme « le décret d'une volonté antérieure à la [s]ienne » (*ibid.*). Quelques pages plus loin, par bribes, les modalités de ce « décret » se révèlent au lecteur : il s'agit de l'exclusion de Claudine lors de sa grossesse hors-mariage, survenue quelque douze ans plus tôt. Certes, sur les circonstances exactes de cette exclusion, François ne dit rien ; toutefois, il laisse transparaître quelques éléments qui permettent de reconstituer les circonstances de l'expulsion, dans la bouche d'un des anciens concitoyens de Claudine, qui la reconnaît après douze ans : « Si c'est pas la belle Claudine ! Te retrouver ici... T'as quitté le village à cause du petit, hein ? Un beau petit gars... oui, ben beau... Te retrouver ici... Tout le monde te pensait défunte » (LT, p. 24). Ici, la question se pose de savoir si cette ostracisation de la mère peut être considérée comme la « conclusion simultanément violente et libératrice » (1982, p. 1278) du sacrifice girardien. Voyons plutôt si un (ou plusieurs) stéréotype(s) du texte de persécution apparaît dans la présentation de l'expulsion de Claudine.

Premièrement, le mode de présentation du village laisse entrevoir une forme d'indifférenciation. En effet, sans nom ni emplacement géographique spécifique, ce dernier est souvent présenté sur le mode d'un singulier collectif (« le village », précisément) qui exclut toute diversité de modalités de l'être-là des habitants – pour reprendre l'expression de

<sup>27</sup> « Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi, mais je n'apercevais pas ma mère en entier, de pied en cap. J'avais seulement le sentiment de sa terrible grandeur qui me glaçait » (LT, p. 19).

Landowski et de Marcheix. Face à ce « il » collectif et à ce « tous », Claudine, la fille-mère, est alors partie s'établir loin de la communauté humaine dans une maison « à l'écart de toute voie de communication, au centre d'un domaine de bois, de champs et d'eau sous toutes ses formes, depuis les calmes ruisseaux jusqu'à l'agitation du torrent » (LT<sup>28</sup>, p. 22).

Lors de cet épisode présenté en creux dans la nouvelle, Claudine semble bien s'être rendue coupable d'un crime indifférenciateur girardien : la conception d'un enfant hors-mariage. Comme le rappelle Girard, un crime indifférenciateur est une « destruction extrême de la différence » (1972, p. 387). Or, la distinction entre jeune fille et femme mariée ou mère est fondamentale dans l'économie catholique. Quant aux marques paradoxales de sélection victimaire, l'on peut penser au ventre de femme enceinte qui distinguait Claudine des autres jeunes célibataires, sans pour autant la faire appartenir à l'ensemble des mères de famille, précisément parce qu'elle n'était pas mariée. D'autres marques de sélection cette fois-ci explicitement présentées dans le texte s'appliquent aussi bien au temps de l'expulsion de Claudine qu'à l'époque de l'enfance de François : la première marque, c'est la grande taille de Claudine, donnée, tout d'abord, à travers le prisme subjectif de l'enfant terrorisé qu'est François. Toutefois, cette impression d'immensité est confirmée par la parole de l'homme qui reconnaît Claudine après douze ans (que j'appellerai désormais « l'homme du fossé » en référence au fait que lorsque François le rencontre, il est étendu dans un fossé [LT, p. 23]), et qui s'adresse à sa mère en l'appelant « la grande Claudine ». Ce gigantisme inquiétant constitue un premier brouillage des représentations traditionnelles des sexes, c'est-à-dire une forme de menace de la hiérarchie socioculturelle.

L'idée d'une transgression est d'ailleurs appuyée par un deuxième trait de sélection victimaire, analysé par Daniel Marcheix dans *Le Mal d'origine*, à savoir l'hybridité de Claudine. Présentée sous des traits généralement considérés comme masculins, avec sa « grande main » (LT, p. 19), ses « puissantes mâchoires », ses « lèvres minces » (LT, p. 20) et son « menton impératif » (LT, p. 21), elle fait penser, sinon à une machine, du moins plus à un homme qu'à

---

<sup>28</sup> Toutes les références au « Torrent » renvoient à l'édition de 1989 chez Bibliothèque québécoise.

une femme. C'est ce que François relève avec ironie dès le début du texte quand il dit : « et voilà l'univers maternel dans lequel j'appris, si tôt, la dureté et le refus » (LT, p. 21).

À la fois féminine, masculine, jeune fille et mère à venir lors de sa grossesse, Claudine est transgressive jusque dans son apparence physique, ce qui lui a valu d'être condamnée à la mort sociale, c'est-à-dire à l'exclusion du village. Tous ces éléments, que le lecteur peut reconstituer en prêtant attention à certains détails, laissent supposer que Claudine a été bien été sacrifiée dans la genèse de la nouvelle. Toutefois, je l'ai dit, l'expulsion de Claudine ne fait pas l'objet d'un récit. Le drame qu'elle a vécu n'a pas sa place, autrement qu'en creux, puisque c'est sur sa propre victimisation que François commence son récit.

Face au jeune garçon qu'il est dans les premières pages, Claudine semble immense, tentaculaire et, surtout, effrayante – c'est une « ancienne princesse qui prend sa revanche sur son fils », selon l'expression d'Adrien Thério (Thério, 1972, p. 284). Présentée pour la première fois par le jeu d'une habile synecdoque (« Je voyais la grande main de ma mère quand elle se levait sur moi » [LT, p. 19]), Claudine n'est même pas objet (grammatical ou de la perception sensorielle de François), mais génitif de sa main – celle avec laquelle elle bat son fils et travaille aux champs. Toujours définie par son statut de mère, Claudine semble vidée de toute substance psychologique, de toute identité singulière. C'est ce que montrent ses prises de parole, qui sont autant de variations sur le thème du salut par le rachat des fautes : Robert Harvey en a fait la démonstration, l'argent, les comptes et l'achat, ou le rachat, ne font pas seulement image dans la nouvelle, mais fonctionnent comme moteur et leitmotiv de l'ensemble des actes de la mère (1989, p. 8-9). Or, ce discours de Claudine n'est pas le sien propre : elle ne fait qu'annoncer et répéter des mots empruntés au vocabulaire de la Bible et de l'Église catholique<sup>29</sup>. Dans cette allégeance à la parole patriarcale catholique, à laquelle Claudine semble subsumer son être, elle donne raison à l'homme du fossé qui, en la voyant, s'étonne qu'elle ne soit pas « défunte » (LT, p. 24) – dans une perspective identitaire, du moins.

<sup>29</sup> « Moi, je baissais les yeux, soulagé de n'avoir plus à suivre le fonctionnement des puissantes mâchoires et des lèvres minces qui prononçaient, en détachant chaque syllabe, les mots de "châtiment", "justice de Dieu", "damnation", "enfer", "discipline", "péché originel" [...] » (LT, p. 20).

En d'autres termes, au début de la nouvelle, Claudine est une figure à la fois de mort et de transgression. Mieux, autour d'elle, la situation de départ semble présenter les signes clairs d'une crise d'indifférenciation girardienne. Tout d'abord, les figures de l'hybridité, dont j'ai dit un mot, abondent dans le récit : Claudine est masculine, « grande, forte, nette et [...] puissante » (LT, p. 22); mais aussi animale, à l'instar des autres personnages qui sont tous, à un moment du texte, identifiés à une bête : c'est une « tigresse » (LT, p. 32) qui attaque François, tandis que l'homme du fossé est un « cochon » (LT, p. 25), et Amica, un chat (LT, p. 47).

Cette indistinction de l'identité, de l'espèce et du genre prend également la forme d'une indifférenciation des personnages entre eux. Dans son récit, François multiplie les expressions disant son appartenance à sa mère et l'absence de limites et de contours le distinguant d'elle (« je participais de ma mère » [LT, p. 19]). À plusieurs reprises, il affirme ressentir les émotions de sa mère, à qui il est incapable de mentir : comme il le dit, il est « lié » à elle (LT, p. 22). Par contraste, il pose le monde comme irréductiblement extérieur à lui (LT, p. 19). Cette idée d'une forte symbiose (chez un garçon de onze ans) fait écho à la description par Couchard d'un certain type d'emprise maternelle comme d'une

*emprise* qui dépossède l'autre, qui peut aller jusqu'à l'anéantir dans ses désirs et son individualité, [et qui] risque toujours de prendre corps, de prendre aussi les corps en s'abîmant dans les excès de la maltraitance exacerbée, dans les coups donnés par pur sadisme ou dans la torture (1991, p. 3-4).

De fait, indifférenciation, abolition de l'individualité et violences marquent le rapport de Claudine et de François, et posent le cadre d'une crise d'indifférenciation girardienne.

De fait, quelque particulière que puisse paraître cette première identification de l'enfant à la mère, elle est paradigmatique du rapport d'appartenance et d'indifférenciation généralisée de tous les personnages du texte. En effet, tous présentent des ressemblances troublantes entre eux, jusqu'à créer une impression de confusion totale de leur identité à tous. Ainsi, Amica et Perceval, seuls personnages « colorés » du texte, sont tous les deux décrits comme d'un noir presque bleu (LT, p. 34 pour Perceval et p. 41 pour Amica),



comme si un lien de continuité existait entre le pelage du cheval et la chevelure d'Amica. De même, les camarades du collège de François se ressemblent tous et semblent faire corps face à lui. Quant à l'homme du fossé, il est présenté sous les traits d'une inquiétante hybridité (dans sa surdétermination par des caractéristiques de virilité exacerbée aux limites de la bestialité<sup>30</sup>), mais il incarne également la ligne mince entre individu et collectivité, puisqu'en tant que seul membre du village représenté, il apparaît comme une métonymie de la communauté toute entière. Son « moi, je » est ainsi amendé quelques lignes plus bas par un « [t]out le monde », qui englobe le village dont il ne se dissocie pas, malgré sa marginalité apparente. Quant à l'indomptable Perceval, par la transgression qu'il représente, il semble être une sorte de double de Claudine. Amica, enfin, seconde femme de la nouvelle, rappelle Claudine, comme l'a montré Lori Saint-Martin<sup>31</sup>. Ce dernier élément, ajouté à la confusion et à l'indifférenciation des personnages, contribue à créer une impression de circularité et de specularité extrême dans le récit.

Parallèlement à cette généralisation de l'indifférenciation, un second mouvement traverse le texte : celui de la diffraction plurielle jusqu'à l'aliénation d'avec tout, y compris d'avec soi. Ainsi, même après la mort de Claudine, François souffre d'un dédoublement et d'un éclatement du moi visibles dans certaines phrases du texte, dans lesquelles il se décrit lui-même comme s'il s'agissait d'une autre personne, qui plus est étrangère :

[q]uel est ce ménage paisible que j'aperçois à côté de moi ? Car en moi rien ne paraît plus pénétrer. Je vois un inconnu qui mange en face d'une femme inconnue. Ils sont aussi secrets l'un que l'autre. Non, je n'ai pas habité ce lieu ni cet homme.

<sup>30</sup> « L'homme était sale. Sur sa peau et ses vêtements alternaient la boue sèche et la boue fraîche. Ses cheveux longs se confondaient avec sa barbe, sa moustache et ses énormes sourcils qui lui tombaient sur les yeux. Mon Dieu, quelle face faite de poils hérissés et de taches de boue ! Je vis la bouche se montrer là-dedans, gluante, avec des dents jaunes » (LT, p. 23).

<sup>31</sup> Selon Saint-Martin, « Amica, la femme que François ramène chez lui pour en faire sa compagne, ressemble trait pour trait à la mère : même "force souple" dans les mouvements, même clairvoyance à lire ses pensées — elle devient "un grand miroir aux images ineffaçables", avant-coureur du miroir de la mère que verra François dans le torrent au moment de s'y plonger —, même force de caractère, même volonté de posséder François et de le détruire » (Saint-Martin, 1999, p. 60).

Voici que j'accueille en mon lit la femme et l'homme qui l'accompagne. (LT, p. 44)

Cette absence à soi, qui revêt des formes multiples dans le texte, achève de brouiller les cartes de l'identité. Dans « Le Torrent », il semble aussi difficile de s'identifier comme distinct de l'autre que comme une entité complète. Derrière cette confusion à l'extrême du « je » et du « ils », se joue quelque chose qui rappelle la crise d'indifférenciation girardienne.

Malgré ses ressemblances avec d'autres, la « grande Claudine » se distingue. En effet, outre les signes indifférenciateurs qui la marquent au même titre que les autres personnages, elle présente un certain nombre de stigmates qui la rendent unique (sa grandeur, et plus tard, les marques des sabots de Perceval). De fait, malgré la résolution de la crise sacrificielle par son éviction de la communauté humaine douze ans plus tôt, le chaos continue de régner, et Claudine dérange encore. C'est sur ce tableau que s'ouvre la nouvelle – un tableau qui porte en germes le massacre de Claudine, en complément du premier sacrifice qui, semble-t-il, n'a pas suffi.

La transgression pour laquelle Claudine a été exclue du village continue de la poursuivre – et continuera tant que vivra François, qui en est l'incarnation vivante. Toutefois, un second crime indifférenciateur se rajoute au premier qui était, je l'ai dit, d'ordre sexuel (puisque'il brouillait les limites entre différentes places sociales pour les femmes, entre jeune fille, épouse et mère). Le second crime de Claudine est d'ordre violent : elle se comporte en mère non maternelle, brutale, cruelle et sadique envers son fils. De fait, dans toute la première partie de la nouvelle, elle cherche à imposer à François son avenir de prêtre (ce qui constitue une violence psychologique), et elle le frappe jusqu'à le mutiler quand il lui résiste (ce qui, de toute évidence, constitue une violence physique). Ce faisant, Claudine commet le crime que Girard décrit ainsi :

Il y a [...] des crimes de violence qui prennent pour objet les êtres qu'il est le plus criminel de violenter, soit dans l'absolu, soit relativement à l'individu qui les commet, le roi, le père, le symbole de l'autorité suprême, parfois aussi dans les

sociétés bibliques et modernes, les êtres les plus faibles et les plus désarmés, en particulier les jeunes enfants (1982, p. 1242).

De fait, François a onze ans au début de la nouvelle. En d'autres termes, en cherchant paradoxalement à annuler sa première faute (qu'elle veut racheter en consacrant son fils), elle commet un autre crime, au nom duquel elle se condamne à mort. Penchons-nous maintenant sur ce meurtre sans meurtrier.

### 2.2.3 Un matricide sans coupable

Quelques pages après le début de la nouvelle, un moment de rupture fait passer François du seul vocable « ma mère » (LT, p. 19-24) à « la grande Claudine » (LT, p. 25) et enfin à « cette femme » (LT, p. 33)<sup>32</sup>. Suivant Dufourmantelle, j'appellerai ce moment *kairos* – un *kairos* qui, selon mon analyse, coïncide dans la nouvelle avec la rencontre de « l'homme horrible » (LT, p. 23) sur lequel François trébuche dans un fossé quand il part à la rencontre d'un être humain – ou, plutôt, d'un visage d'homme : « Je résolu d'aller à la rencontre d'un visage d'homme, n'osant espérer un enfant et me promettant de fuir si c'était une femme » (LT, p. 22). Habitué à ne voir que sa mère, François cherche un homme, c'est-à-dire, peut-être, un miroir de lui-même.

L'apparition de l'homme tranche avec l'univers complet de la nouvelle jusque-là, par l'irruption du laisser-aller, de l'intempérance, mais aussi du masculin et de l'altérité. De fait, dans sa désignation même, par la répétition de la syllabe « ho » de l'expression « l'homme horrible », l'individu est appréhendé en qualité de membre de la communauté humaine (*homo*), mais également en qualité de mâle (*vir*). Poilu, sale, animal, il semble incarner le masculin au complet – c'est ce qu'indique, selon moi, le choix de l'article défini dès la

<sup>32</sup> Il est à noter que François désigne une première fois Claudine en disant « cette étrange femme » à la troisième page de la nouvelle; toutefois, cette expression apparaît dans un paragraphe dominé par le présent de l'écriture, soit vingt ans après les faits décrits jusque là et qui, à ce titre, me semble appartenir au deuxième temps de la nouvelle plutôt qu'à la première emprise de Claudine sur François, exprimée, elle, à travers les onze occurrences de « ma mère », seule expression utilisée pour désigner Claudine dans les trois premières pages.

première apparition de l'homme. De fait, si Claudine incarne le féminin, lui, qui apparaît comme l'antithèse absolue de la mère et de son discours sur l'ordre, l'énergie et le contrôle, figure clairement le masculin. À ce titre, il semble intéressant de noter que son mouvement général, d'allongé au fond du fossé à debout, de mou et endormi à érigé, semble désigner par synecdoque la virilité et la masculinité.

Face à cet autre lui-même qu'est l'homme du fossé (c'est-à-dire pas sa mère ni le féminin), François se trouve devant une alternative simple : rester du côté maternel ou rejoindre la communauté humaine par le biais de ce lien indissoluble qui le rattache désormais à l'homme, à savoir le partage du sexe masculin. De fait, même si Claudine apparaît plus forte et plus grande que l'homme qu'elle bat, désormais, François ne se confond plus avec sa mère, et la rupture est consommée. À ce titre, l'homme du fossé est l'artisan de l'émergence d'un « je » pour François.

Peut-on dire d'un « je » propre, clairement distinct des autres ? La question est d'importance : si le « je » de François est un « je » individuel, alors c'est seulement en son nom qu'il va participer à la mort de Claudine. En revanche, si le « je » de François cache un « nous » qui le rattache au village, alors les enjeux du matricide se déplacent et englobent le destin de la société humaine à laquelle appartient l'homme horrible. Selon moi, c'est la deuxième hypothèse qui prévaut. C'est avec et par l'homme du fossé que François parvient à dire « je », et c'est du côté du masculin et de la société – celle qui a condamné Claudine une première fois – qu'il se range contre sa mère. À ce titre, il est symptomatique que la rencontre de l'homme du fossé soit suivie par l'entrée de François au collège, c'est-à-dire hors de la propriété maternelle, dans un lieu où il est entouré d'hommes (LT, p. 28).

L'élan de François hors de la sphère maternelle se poursuit en deux temps : tout d'abord, il résiste pour la première fois à sa mère<sup>33</sup> – une lutte dans laquelle il perd l'audition (p. 32) ; deuxièmement, l'arrivée de Perceval métaphorise « la force de l'instinct et de désir de libération de l'univers parental [ainsi que] la recherche de l'impossible, mais aussi la beauté, la

---

<sup>33</sup> « pour la première fois, je m'étais opposé à sa volonté » (LT, p. 33).



passion, le désir de liberté », comme l'écrit Anne de Vaucher (1996, p. 88). Or, c'est par Perceval qu'advient la mort de Claudine.

Selon l'analyse de Vaucher, avec l'introduction de Perceval, Hébert « s'arrête au bord du meurtre » (*ibid.*). C'est également ce que fait Hébert en n'écrivant pas la mort de Claudine, décrite *a posteriori* à la voix passive : « Je vois ma mère renversée » – le moment de l'assassinat n'existe pas dans la fiction. Tout se passe comme si le matricide n'était pas revendiqué par un sujet. C'est aussi ce qu'indique l'intervention du cheval en place de François : tout le monde et personne à la fois est coupable de la mort de Claudine – dans un mouvement qui s'apparente à l'unanimité souvent anonyme du sacrifice girardien. Fait intéressant, l'image du corps maternel marqué par les sabots de Perceval semble répondre aux premières instances du morcellement de son corps au début de la nouvelle (François ne représente que sa main), comme si la fragmentation de Claudine avait annoncé sa mort violente à venir et qu'elle avait toujours été promise à la mort.

Il est à noter que les deux autres morts violentes de la nouvelle (celle d'Amica et le suicide de François) ne sont pas non plus présentées de manière immédiate ou réelle. Ainsi, le meurtre d'Amica s'accompagne, certes, d'un luxe de détails, mais la scène est narrée par François comme un fantasme au futur<sup>34</sup> :

Un instant, mes bras la balanceront au-dessus du précipice. Elle se débattrra. Je ne goûterai pas à ses cris, mais seulement à ses convulsions de terreur. Puis, Amica sera décapitée et démembrée. Ses débris bondiront sur les rochers (LT, p. 54).

De la même manière, le suicide final de François, cette fois au présent, n'est pas réalisé dans le texte, mais présenté sur le mode d'un désir :

Je me penche tant que je peux. Je *veux* voir le gouffre, le plus près possible. Je *veux* me perdre en mon aventure, ma seule et épouvantable richesse (je souligne – LT, p. 56).

<sup>34</sup> Il s'agit bien d'un fantasme, puisqu'Amica s'enfuit avec l'argent du mal à la fin de la nouvelle (LT, p. 55).

Dans ce dernier cas, bien entendu, l'autodestruction de François ne peut pas être rapportée par lui, il s'agit d'une impossibilité narratologique. Toutefois, ces trois morts présentées au passé (Claudine), au présent (François) et au futur (Amica) ont ceci de commun qu'elles ne désignent jamais François comme meurtrier réel et agissant.

Cette violence jamais réelle pose à nouveau la question du statut de la parole de François. Je l'ai dit, ce dernier se représente d'une double manière qui interdit au lecteur de l'identifier clairement comme meurtrier : d'une part, il ne se décrit pas comme tuant Claudine, et d'autre part, il se présente comme fou. À ce titre, le pacte de sincérité que suppose l'entreprise confessionnelle est mis à mal, et la parole de François ne parvient pas au statut de mémoires, et encore moins de confessions. C'est, peut-être, ce qu'exprime autrement la question de l'homme du fossé à François : « Connais-tu des histoires ? ». La seule histoire de François, c'est son récit – signée du nom du célèbre conteur, « Perrault », comme nous l'apprend le texte dès les premières pages<sup>35</sup> – mais dont l'authenticité ne peut être prouvée. L'impression qui domine dans le récit, c'est en réalité celle d'une parole qui s'écrit malgré François. De fait, quand il dit « [j]e voudrais ne pas savoir » ou encore « [j]e repousse la conscience avec des gestes déchirants » (LT, p. 37), il semble impuissant et contraint.

A-t-il alors été meurtrier ? Persécuteur ? Spectateur ? Selon mon analyse, les modalités de la mort de Claudine en font davantage un sacrifice girardien qu'un simple meurtre. En situant l'accident qui coûte la vie à Claudine dans le prolongement de la rencontre de l'homme du fossé, de son départ pour le collège et de ses premières révoltes contre sa mère, François laisse transparaître sa responsabilité, mais aussi la portée collective de la mort de Claudine. C'est aussi, d'une autre manière, ce que tend à prouver la lecture des quelques éléments présents dans le texte, qui permettent de reconstituer les circonstances de l'ostracisation de Claudine. En étant une fille mère qui se rend coupable de violences non seulement sur un enfant, mais sur un garçon, Claudine enfreint les règles de l'économie catholique, et c'est à ce titre qu'elle est exécutée. En se défaussant sur sa propre culpabilité

<sup>35</sup> Lorsque Claudine barre son nom pour écrire celui de François sur les livres d'école qu'elle lui donne.

au moment du meurtre, François montre la dimension générale de la mort de Claudine. Par conséquent, il s'agit bien, à mon sens, d'un double sacrifice – bannissement, puis meurtre – destiné à ramener l'ordre dans la société représentée par le village dans la nouvelle ; à ce titre, François apparaît comme persécuteur-agissant du sacrifice qui coûte la vie à Claudine.

Toutefois, à mon sens, François ne peut être identifié comme persécuteur-narrant. De fait, si seul le drame de François est explicitement exposé dans la nouvelle, les traces du premier sacrifice (social) de Claudine permettent d'entrevoir ce que, à l'aide des travaux de Dufourmantelle, j'identifie comme un continuum sacrificiel. Certes, la lecture girardienne du « Torrent » met au jour la continuité entre la crise d'indifférenciation qui sévit au début de la nouvelle, les crimes de Claudine et son sacrifice final. Mais elle ne cerne pas le lien qui unit le drame de Claudine, celui de son fils et, peut-être, je vais m'y intéresser plus bas, celui d'Amica. Or, en esquisant ce lien, le narrateur qu'est François représente sa mère comme, du moins en partie, innocente – un positionnement incompatible avec la perspective du mythe girardien.

En effet, Claudine représente à la lettre le type humain que Dufourmantelle décrit comme une femme sacrificielle, soit « irrémédiablement double : sacrifiée, sacrificante, selon » (2007, p. 33). Dans « Le Torrent », cette définition semble s'appliquer également à François en raison du dédoublement ou de la scission interne qui caractérise ces deux personnages. Cette notion a fréquemment été étudiée dans les travaux critiques sur « Le Torrent » autour d'un axe coupable/victime. Dans cette optique, plusieurs lectures sont possibles : ou bien Claudine et François sont victimes (respectivement du village et de son fils, et de sa mère), ou alors ils sont coupables (respectivement de violences contre son fils et de matricide). Quoique ces deux lectures soient justes et fassent ressortir une forme de continuité homogène avec une interprétation girardienne, il s'en faut pourtant de beaucoup qu'elles épuisent tout le sens et tous les enjeux du texte.

La théorie dufourmantellienne permet d'aller plus loin en mettant en lumière le continuum sacrificiel qui débute avec l'expulsion de Claudine, douze ans avant le début du récit. Sacrifiée, Claudine l'a alors été sur le mode d'une mort sociale ; sacrificante, elle le

devient dans son rapport à François, de qui elle attend le salut. Cette tension entre sacrifié et sacrifiant est d'ailleurs tout entière contenue dans le tableau que donne Claudine de la prêtrise à laquelle elle destine son fils : « La messe, c'est le sacrifice. Le prêtre est à la fois sacrificateur et victime, comme le Christ. Il fallait qu'il s'immolât sur l'autel, sans merci, avec l'hostie » (LT, p. 26).

Or, ce mouvement s'applique à la vie de Claudine : immolée<sup>36</sup> sur l'autel du bien commun de la société, elle est à la fois sacrifiante et victime<sup>37</sup>. À son tour, l'histoire de François semble dédoubler et répéter exactement ce qu'elle a subi, elle : sacrifié par sa mère, il la sacrifie ensuite. Ainsi, comme l'écrit Dufourmantelle,

[l]e sacrifice révèle le trauma comme on développe le négatif d'une photo. Le sujet « absent » du traumatisme est convoqué par le sacrifice là où quelque chose en lui a été profané. D'un seul coup, par l'effet de ce temps hors du temps qui exige réparation, le sacrifice ramène l'événement en entier sur le devant de la scène (*op. cit.*, p. 58)

De fait, les expressions spécifiques de la maltraitance de François par Claudine redisent inlassablement et de différentes manières son sacrifice à elle. La violence, l'inflexibilité et l'aliénation d'avec le genre humain que Claudine fait subir à François répètent, en creux, ce qu'elle a vécu et qui n'a pas complètement sa place dans la fiction. Pareillement, l'horreur de l'exclusion de Claudine pour avoir eu une vie sexuelle hors mariage trouve un double dans la condamnation de François à la chasteté dans l'état de prêtrise. De la même manière, en le rendant sourd, c'est-à-dire en rompant pour lui la communication, ou du moins une forme de communication avec le reste du monde, Claudine rejoue son propre bannissement sur une terre décrite à deux reprises dans le texte comme étant au-delà d'un « petit brûlé », au-delà des limites de la végétation et de l'occupation des êtres vivants.

<sup>36</sup> Comme Lori Saint-Martin l'a démontré, la nouvelle présente le rapport de Claudine avec son châtiment de manière ambiguë, sans dire véritablement dans quelle mesure elle l'a subi, et dans quelle mesure elle a collaboré (Saint-Martin, 1999, p. 60).

<sup>37</sup> Un autre texte d'Anne Hébert, *Le Temps sauvage* (1963), présente une logique un peu comparable puisque dans cette pièce de théâtre, le culte de la mère est décrit comme se substituant à celui du prêtre.



En d'autres termes, dans « Le Torrent », le recours au sacrifice comme « une façon de porter un trauma effacé sur la scène collective » fait image et donne corps à la fiction. Il y a donc non pas un, ni même deux, mais bien trois sacrifices de Claudine : celui qu'elle a subi, à deux reprises ([1] des mains du village douze ans plus tôt, puis [2] de celles de son fils, ensuite), et (3) celui qu'elle inflige à François en le destinant à la prêtrise.

#### 2.2.4 Les suites du sacrifice : François sous emprise

Toutefois, seuls les sacrifices qu'elle subit sont menés à bien, puisqu'après son premier sacrifice social, qui l'avait laissée vide et comme « défunte » (selon le mot de l'homme du fossé), elle est assassinée par François et Perceval. Quant au troisième sacrifice, il n'est pas consommé : François refuse de racheter la faute de Claudine en devenant prêtre. Plus précisément, ce troisième sacrifice est un échec au sens girardien, mais il a bien lieu au sens de Dufourmantelle, dans la mesure où François est, à jamais, meurtri par la maltraitance de sa mère.

De plus, même si le deuxième sacrifice est mené à bien, il n'a pas la suite qu'escomptait François. En effet, ce dernier semblait faire équivaloir la mort de sa mère avec une forme de libération d'avec son emprise – ou encore, en termes girardiens, un retour à l'ordre. Or, le drame de François ne prend pas fin avec ce meurtre :

Je n'ai connu que des signes vides. J'ai porté trop longtemps mes chaînes. Elles ont eu le loisir de pousser des racines intérieures. Elles m'ont défait par le dedans. Je ne serai jamais un homme libre. J'ai voulu m'affranchir trop tard. Je marche sur des débris. Un mort parmi les débris. L'angoisse seule me distingue des signes morts (LT, 37).

François n'est ni moins aliéné, ni plus sujet qu'avant. Cependant, une modification de taille se produit dans le récit, exprimée par le passage de la narration ultérieure, selon la terminologie de Genette, à une narration simultanée, c'est-à-dire au présent, immédiatement après la mort de Claudine (Genette, 1972, p. 229). Selon Genette,

[t]out se passe comme si l'emploi du présent, en rapprochant les instances [du discours et de l'action], avait pour effet de rompre leur équilibre et de permettre à l'ensemble du récit, selon le plus léger déplacement d'accent, de basculer soit du côté de l'histoire, soit du côté de la narration, c'est-à-dire du discours (*op. cit.*, p. 231)

En passant au présent dans la narration, c'est-à-dire en parlant et en vivant en même temps, François pose à nouveau la double question du statut de sa parole et de la perspective mise en avant dans le récit.

« J'ouvre les yeux sur un matin lumineux. Je suis face à face avec le matin » (LT, p. 36). Tels sont les premiers mots de François après la mort de sa mère, qui semblent dire un éveil, un progrès, figuré par l'image du « matin lumineux ». Mais comme chez Rimbaud, que Hébert a lu et même identifié comme influence majeure dans son œuvre<sup>38</sup>, le matin ici n'est pas synonyme de renouveau ni de mieux, mais au contraire de répétition et de condamnation au même<sup>39</sup>. Non seulement le sacrifice n'a pas été synonyme d'amélioration, mais il met François devant l'évidence de sa propre condamnation à ne jamais sortir de l'emprise maternelle :

La maison, la longue et dure maison, née du sol, se dilue aussi en moi. Je la vois se déformer dans les remous. La chambre de ma mère est renversée. Tous les objets de sa vie se répandent dans l'eau. Ils sont pauvres ! Ah ! je vois un miroir d'argent qu'on lui a donné ! Son visage est dedans qui me contemple : « François, regarde-moi dans les yeux » (LT, p. 56).

Ce que révèle le sacrifice de Claudine, c'est le blocage absolu de la situation de François – un blocage qui, contrairement à ce qu'il pensait, ne dépend pas de Claudine. En d'autres termes, les valeurs de mort et l'état général de souffrance de François qu'elle semblait incarner existent au-delà d'elle.

<sup>38</sup> « La seule influence que je reconnaisse est celle de Saint-Denys-Garneau. À part ça, il y a des auteurs qui m'ont impressionnée, qui m'ont marquée dans ma vie, mais je ne sais pas si ça passe dans ce que j'écris. Sans doute y a-t-il Rimbaud. Ça été pour moi une révélation. C'est le plus grand poète que j'aie connu » (Vanasse, 1982, p. 443).

<sup>39</sup> « Du même désert, à la même nuit, toujours mes yeux las se réveillent à l'étoile d'argent, toujours, sans que s'émeuvent les Rois de la vie, les trois mages, le cœur, l'âme, l'esprit » (Arthur Rimbaud, « Matin » dans *Une saison en enfer* [1873, p. 277]).

Dans la théorie girardienne, le sacrifié est considéré comme un dieu après sa mort, puisqu'il est crédité de la responsabilité du retour à l'ordre. Autrefois rendue coupable de la crise sacrificielle, la victime est assimilée par la suite à la paix qu'elle a contribué à ramener par sa mort, et devient à ce titre l'objet d'un culte :

Au-delà d'un certain seuil de croyance, l'effet de bouc émissaire invertit complètement les rapports entre les persécuteurs et leur victime, et c'est cette inversion qui produit le sacré, les ancêtres fondateurs et les divinités. Elle fait de la victime, en réalité passive, la seule cause agissante et toute-puissante face à un groupe qui se tient lui-même pour entièrement agi. Si les groupes humains peuvent tomber malades en tant que groupes pour des raisons qui tiennent à des causes objectives ou qui ne tiennent qu'à eux-mêmes, si les rapports au sein des groupes peuvent se détériorer puis se rétablir à la faveur de victimes unanimement exécrées, il est évident que les groupes vont se remémorer ces maladies sociales conformément à la croyance illusoire qui en facilite la guérison, la croyance en la toute-puissance des boucs émissaires. À l'exécution unanime, de celui qui rend malade, par conséquent doit se superposer la vénération unanime pour le guérisseur de cette même maladie (Girard, 1982, p. 1280).

Dans « Le Torrent », cette logique est inversée : Claudine semble continuer à habiter l'esprit de son fils, mais elle le hante, de sorte que François tombe dans une forme d'animisme qui lui fait concevoir autant le vivant que l'inerte comme habités par sa mère. L'idée de continuité (négative) revient une seconde fois ici, pour souligner la pérennité de la présence oppressante et culpabilisante de Claudine sous la forme du regard du chat<sup>40</sup> et de la propriété de Claudine au complet, que François décrit sur le mode d'une possession menaçante : « Tout ce que ma mère a touché garde sa forme et se lève contre moi » (LT, p. 55).

---

<sup>40</sup> L'importance de la notion de continuité est visible dans le texte par le choix des italiques dans la description suivante : « Je n'ai pas vu de chat ici, si ce n'est les derniers jours de la vie de ma mère. Un chat rôda alors aux environs. Il ne se montrait, chose extraordinaire, que lorsque j'étais seul. Je me souviens d'avoir été troublé, irrité, par la sensation que l'animal me guettait de ses pupilles dilatées. Il semblait suivre en moi la formation latente d'un dessein qui m'échappait, et dont lui seul pénétrait le dénouement inévitable.

La dernière fois que j'aperçus le chat, c'était quand je mesurais ma mère ravagée. La bête, consciente et hors d'atteinte, *continuait* sur moi son fixe regard d'éternité. [...] Amica a les mêmes yeux que ce chat » (l'auteur souligne – LT, p. 47).



Le sacrifice de Claudine n'a donc servi à rien – d'autant que, non seulement François semble hanté par sa mère morte, mais il semble également devenir elle, ou du moins prendre sa place. À son tour, François est violent vis-à-vis d'un être plus faible, Amica. De fait, en infligeant à d'autres ce qu'il a subi de la main de Claudine, il opère un glissement qui le conduit de la place de la victime à celle du bourreau. Comme sa mère qui formulait le projet de battre son fils à l'avance<sup>41</sup>, François fantasme au futur de tuer Amica. Ce que ce glissement semble exprimer, c'est donc la survivance du mal et de la violence, indépendamment de Claudine. Par conséquent, il apparaît que cette femme aux gestes et aux paroles mécaniques, jugée défunte par l'extérieur, ne faisait qu'incarner – au sens propre – les valeurs de mort qu'elle a transmises à François.

Aucune paix ne peut donc être atteinte dans un univers marqué avant tout par la répétition et la permanence du chaos. Mieux, c'est la circularité qui prévaut à la fin, lorsque François se penche vers le torrent et cherche à s'y fondre. Par le jeu d'une métaphore, le torrent devient le miroir de Claudine, dans laquelle elle apparaît. En entrant dans le torrent, François semble donc porté par un mouvement de re-fusion avec sa mère, défaisant alors la séparation opérée par la rencontre de l'homme du fossé. À ce titre, aucun espoir ne semble permis à la fin de la nouvelle : les multiples sacrifices destinés à ramener l'ordre ont, en réalité, conduit à l'anéantissement total.

Persécuteur, François l'a bien été en œuvrant à la mort de Claudine – une mort qui, en retour, a conduit à sa propre destruction. Du point de vue de la société qu'incarne le village, peut-on en déduire que le sacrifice a amené un mieux – un retour à l'ordre ? À première vue, il semble que oui, puisque le couple mère-fils, qui dérangeait l'ordre patriarcal, a été éradiqué du village pour de bon. Toutefois, une note dissonante interdit de conclure à un nouvel ordre de paix : l'évasion d'Amica. Victime des sévices et des violences de François, celle-ci quitte la propriété. Par la mention de l'argenterie et de « l'argent du mal » qu'elle a volés, le récit laisse supposer au lecteur qu'Amica rejoint la société humaine – pour vendre ou

---

<sup>41</sup> « En date de ce même lundi, j'ai donc vu dans son carnet que cette étrange femme avait rayé : "Blanchir les draps", et ajouté dans la marge : "Battre François" » (LT, p. 21).



acheter. Ce faisant, dans une logique dufourmantellienne, il semble probable que le trauma qu'Amica porte en elle sera répété avec d'autres. En s'enfuyant, Amica porte la promesse d'une contamination du village par le mal qui a entraîné le premier sacrifice.

### 2.2.5 Conclusion

Ô ma mère, que je vous hais ! et je n'ai pas encore tout exploré le champ de votre dévastation en moi. Une phrase hante mes nuits : « Tu es mon fils, tu me continues. » Je suis lié à une damnée. J'ai participé à sa damnation comme elle à la mienne... Non! Non, je ne suis responsable de rien! Je ne suis pas libre! (LT, p. 50)

Dans cette tirade des dernières pages du « Torrent », François affirme la réciprocité du sacrifice. Si l'on suit la logique de Dufourmantelle, il n'est effectivement pas libre de ses gestes, puisque condamné à répéter le sacrifice que lui a infligé sa mère. Sans libre-arbitre, peut-il être tenu responsable des actes qu'il a posés et du rôle qu'il a joué dans le meurtre de Claudine ? Selon mon analyse, François a raison lorsqu'il affirme n'être responsable de rien – mais Claudine ne l'est pas plus. Dans la mesure où elle a elle-même continué et prolongé ce qu'elle subi des mains du village qui l'a exclue, elle n'était pas plus libre ou plus responsable que François : c'est ce que montre la perspective du fils narrateur, laquelle, loin d'être point de vue de persécuteur-narrant, démonte implicitement, au contraire, la logique qui présidait lorsque François, au moment de la mort de sa mère, a été persécuteur-agissant.

Si l'on remonte la chaîne des sacrifices, c'est le grand absent de la nouvelle qui semble porter la responsabilité de toutes les violences qui parcourent le récit : le village, et l'idéologie qui a condamné Claudine au premier sacrifice, c'est-à-dire à la mort sociale. Les valeurs de mort que la mère transmet au fils qui, à son tour, les transmet à Amica, sont le fait de cette idéologie qui mène, comme le montre par l'exemple l'histoire du « Torrent », à la destruction complète. En d'autres termes, avec les morts de Claudine et de François, le vrai coupable court toujours : le sacrifice n'a pas pu avoir la suite que prévoit la théorie girardienne, car l'instance ultimement discordante, c'est bien l'économie patriarcale. D'autres victimes

émissaires pourront être sélectionnées, traquées et exécutées, mais cela ne pourra jamais suffire à régler le désordre social, dans la mesure où sa source est irréductiblement à l'extérieur des victimes.

Selon la théorie de René Girard, la victime émissaire est toujours innocente, et son sacrifice est exigé du fait de la structure humaine du désir. Autrement dit, chez Girard, la nécessité du sacrifice dans les sociétés primitives trouve sa justification dans la nature humaine. Or, ce que montre le « Torrent », c'est la composante au contraire culturelle qui mène à l'escalade de la violence et à la nécessité du sacrifice : sans la première condamnation de Claudine par l'ordre clérical, le chaos aurait été évité.

La question du statut de la parole de François trouve alors une explication partielle. Son récit n'est pas véritablement confessionnel, puisqu'il désigne un coupable qui n'est pas son auteur. C'est en qualité de persécuteur-agissant, c'est-à-dire de mercenaire inconscient de la portée de son geste, que François a collaboré à la mort de Claudine. Plutôt qu'un texte de confession, « Le Torrent » présente l'aveu d'impuissance d'un fils qui refuse d'être persécuteur-narrant et qui donne à voir la chaîne mortelle des sacrifices exigés par un certain ordre socioculturel dont la mère est la première victime, mais sans avoir le droit de parler. C'est, d'une tout autre manière, ce que dit également *Expensive People*.

### 2.3 *Expensive People* de Joyce Carol Oates (1968)

Contrairement au « Torrent », où le meurtre de la mère constitue une étape intermédiaire de l'histoire, *Expensive People* mène tout entier à l'assassinat final de Nada. Présenté comme les « mémoires » écrits par son fils, le texte raconte l'impuissance et le meurtre final d'une femme incapable de choisir entre la fonction de mère et le statut

d'artiste, ainsi que les ravages que cette situation bloquée crée autour d'elle. Ici encore, le drame de la mère est dit par le fils sous la forme d'une nécrologie romancée. Mais plus que dans « Le Torrent », il semble curieux que ce ne soit pas la mère – ici écrivaine – qui signe ses propres mémoires.

De fait, c'est à nouveau le fils qui prend en charge le récit de la vie de sa mère, qu'il fait débiter six mois avant son meurtre, et en ouvrant son récit sur le « je » implacable d'un écrivain autoproclamé. À ce titre, le texte correspond en tous points aux modalités de ce que Andrew Watchel définit comme le « pseudo-autobiographique » :

Dans la mesure où le pseudo-autobiographique est toujours, du moins implicitement, l'autobiographie d'un écrivain, il n'est pas surprenant que des thèmes comme la créativité, l'imagination et la tradition littéraire apparaissent fréquemment. C'est le cas même lorsque le narrateur ne dit pas qu'il est lui-même écrivain. [...] Au XX<sup>e</sup> siècle, la vocation du narrateur comme écrivain jouera souvent un rôle crucial.

(Since the pseudo-autobiographical is always, at least implicitly, the autobiography of a writer, it is not surprising that themes like creativity, imagination, and the literary tradition appear frequently. This is the case even when the narrator does not say that he is himself a writer [...]. In the twentieth century, the narrator's vocation as a writer will often play a crucial role [1990, p. 180])<sup>42</sup>.

En effet, la vocation implicite de Richard joue un rôle crucial dans le texte et pose, autrement, la question du statut de la parole du fils : dans la mesure où la notion même de mémoires implique un acte de remémoration des événements de sa vie, peut-on écrire ceux de quelqu'un d'autre ? Cette problématique guidera l'ensemble de mon étude d'*Expensive People*, placée de nouveau sous la question du sacrifice et de la perspective dans le récit. Mais avant tout, disons un mot des études critiques réalisées à ce jour sur certains axes voisins des miens.

---

<sup>42</sup> Karen Haddad-Wolting propose une analyse de cette position dans *L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique* (Paris : Honoré Champion, 2004, 269 p.), p. 41-42 notamment.

### 2.3.1 État de la question

Quantité d'articles et d'ouvrages ont été consacrés à l'œuvre abondante et protéiforme de Joyce Carol Oates<sup>43</sup>. Toutefois, *Expensive People* n'est pas sa publication la plus commentée, et la question des mères de Oates n'a jamais été centrale dans les travaux théoriques consacrés à son œuvre. Dans cette section, je croiserai donc les quelques articles qui portent sur ce roman et plusieurs études qui s'intéressent à la question du genre dans toute l'œuvre oatesienne, de manière à essayer de saisir les enjeux de ce que Tanya Horeck a défini comme une « esthétique féministe de la violence » (« feminist aesthetic of violence » [2010, p. 25]).

Une controverse presque aussi ancienne que l'œuvre de Joyce Carol Oates divise la critique sur la question du positionnement de Oates sur la question féminine et féministe. D'un côté, certains travaux posent que sa fiction met en images et en mots l'impossible condition socioculturelle des femmes et des mères ; de l'autre côté, certains dénoncent la frilosité d'une œuvre qui semble donner raison à la vision traditionnelle du féminin. Dans cette seconde veine, plusieurs critiques ont pointé du doigt la surreprésentation de figures féminines faibles et souvent soumises aux hommes – à tel point que Oates est considérée comme une « aberration » (« freak ») par un grand nombre de féministes (Chi, 1986, p. 51). De la même manière, Joanne V. Creighton affirme que les femmes de Oates, généralement, « cherchent à être protégées du mouvement dans un retrait passif » (1978, p. 148). Pour illustrer ce « retrait passif », Creighton s'appuie sur une comparaison des personnages de filles et de mères dans la fiction oatesienne. Selon elle, si les mères semblent moins intéresser Oates que les filles, les unes et les autres sont unies par une réalité commune : toutes sont unilatéralement victimes d'une définition inadéquate de l'être-femme (la passivité, la fragilité, la beauté, la sensibilité et la dépendance) qui les marque profondément. S'ensuit, conclut Creighton, l'immobilisme de personnages féminins souvent cantonnés dans l'attente d'une libération qui ne peut venir d'elles-mêmes et qui n'a pas toujours lieu. Dans cette

<sup>43</sup> À ce jour, Oates a (entre autres !) publié 48 romans, 35 recueils de nouvelles, huit recueils de poèmes, neuf pièces de théâtre, sans compter ses essais et ses publications pour la jeunesse.



perspective, la fragilité et la dépendance des femmes de Oates sont, pour reprendre le paradigme de Saint-Martin, non pas ontologiques, mais sociales, et plus encore, culturelles.

Pour Yuan-Wen Chi, au contraire, les figures féminines de Oates sont globalement assez actives et vigoureuses – c'est la conclusion à laquelle elle arrive lorsqu'elle les rapproche des personnages hommes, qu'elle trouve incompetents, effacés et sans substance (1986, p. 51-56). Chi propose donc de ne pas isoler les femmes oatesiennes, mais de les comparer avec leurs contreparties masculines. Certes, les femmes ne s'illustrent pas par leur extrême énergie ou leur indépendance triomphante, mais les hommes non plus. Selon Chi, cette position générale de l'œuvre est à mettre en rapport avec la conception oatesienne de la fonction de l'écrivain. Pour elle,

bien que Oates ne soutienne pas la cause du féminisme en public, elle exprime ses inquiétudes pour le destin des femmes au moyen d'une peinture fidèle de la réalité du statut de la femme à une époque où les femmes semblent encore hériter de la souffrance, de l'affliction, de l'oppression et du malentendu.

(though Oates does not uphold the cause of feminism in public, she shows her concern for the fate of women in depicting faithfully the reality of the woman's status in a time when women still seem to be the heirs of suffering, affliction, oppression and misunderstanding [Chi, 1986, p. 54]).

Certes, conclut Chi, les femmes de Oates ne sont pas des personnages forts, équilibrés et comblés, mais « dans la mesure où [Oates] représente la réalité des femmes dans la société patriarcale et fait réfléchir le lecteur sur le problème existant, son but a été atteint »<sup>44</sup>.

C'est également la position d'Ellen G. Friedman, qui tente de résoudre ce débat en montrant que l'œuvre de Oates reflète les changements historico-culturels dans la construction du genre masculin, et que cette perspective peut profiter à la cause du féminisme. Selon Friedman,

<sup>44</sup> « so far as she re-presents the reality of womanfolk in the patriarchal society and provokes the reader to think about the existing problem, her goal has been achieved » (*op. cit.*, p. 70).

[l]es vulnérabilités et la dimension victimaire des premiers personnages féminins de Joyce Carol Oates ont trop souvent amené les féministes à remettre en cause son appartenance à un canon féministe. Bien que, selon moi, les personnages féminins de Oates, à travers son œuvre, aient démontré une recrudescence marquée dans leur agentivité, c'est aussi dans ses constructions en constante évolution de la masculinité que son féminisme profond s'observe. De plus, dans cette connexion entre le mot et le texte, dans les fonctions de légitimation et de contrôle de la fiction, Oates, l'auteure de la vie américaine par excellence, construit des personnages qui répondent aussi aux idéologies masculinisées de la nation pour critiquer les hypothèses américaines traditionnelles sur la singularité et le droit de dominer.

(Joyce Carol Oates's early female characters' vulnerabilities and victimhood have too often led feminists to question her credentials for a feminist canon. Although I would contend that Oates's female characters across her works exhibit a decided growth in agency, it is also in her evolving constructions of masculinity that her profound feminism, always culturally situated, may be read. Moreover, in that connection between word and text, in the legitimating and policing functions of fiction, Oates, the quintessential writer of American life, constructs characters who also speak to masculinized ideologies of nation to critique traditional American assumptions of singularity and the right to dominate [Friedman, 2006, p. 492]).

D'après Friedman, ce féminisme profond, situé culturellement et, partant, historiquement, s'inscrit dans une logique d'évolution sociale et culturelle des identités de genre. Fait intéressant, cette position (tout comme, jusqu'à un certain point, celle de Chi) fait écho aux déclarations de Oates elle-même qui a, plusieurs fois, déclaré concevoir le rôle de l'écrivain comme celui d'un témoin, dont la fonction consiste non pas à dénoncer explicitement, mais à reproduire le réel<sup>45</sup>. C'est alors au lecteur d'identifier ce qui est injuste et qui doit être corrigé.

---

<sup>45</sup> Comme elle l'écrit notamment dans son court article « Why is your Writing so Violent? » : « L'écrivain sérieux, après tout, est témoin. L'écrivain sérieux restructure la réalité au service de son art, en espérant de toute évidence être à l'origine d'une vision esthétique unique et une certaine habileté avec le langage; mais la réalité constitue toujours le fondement, comme l'alphabet, dans un incroyable éclat bigarré, est le fondement de *Finnegans Wake*. » (« The serious writer, after all, bears witness. The serious writer restructures "reality" in the service of his or her art, and surely hopes for a unique esthetic vision and some

Dans une perspective cette fois-ci plus strictement narratologique, plusieurs critiques ont rapproché les questions liées au genre et celles de l'auctorialité et de la prise en charge de la narration chez Oates. Pour qualifier la position oatesienne, Brenda O. Daly parle d'« auctorialité anxieuse » (« anxious authorship », Daly, 1996, p. xi) et rappelle le paradigme que Oates elle-même a convoqué pour définir son rapport à ses écrits : Alice et Lewis Carroll. Selon le mot de Oates, à l'adolescence, elle a réalisé qu'Alice « ne racontait pas sa propre histoire ; ce privilège supérieur revenait à un "Lewis Carroll" dont le nom apparaissait en lettres dorées sur la tranche du livre » ; déçue, elle a pris conscience de ce que « être Lewis Carroll était infiniment plus excitant qu'être Alice, alors [elle est] devenue Lewis Carroll »<sup>46</sup>. Selon Daly, cette séparation entre, d'une part, la vie vécue par une jeune fille, et, d'autre part, l'écriture – associée, pour Oates, au masculin – se traduit par la quête d'une nouvelle forme d'auctorialité qui parcourt toute l'œuvre oatesienne (*op. cit.*, p. 9).

Dans cette perspective, Daly compare Richard d'*Expensive People* et plusieurs personnages de jeunes filles d'autres publications de Oates, comme la narratrice sans nom de « How I Contemplated the World ». Selon l'analyse de Daly, le contraste est saisissant entre les deux. D'un côté, Richard manifeste sa puissante et écrasante auctorialité dès le début du texte en disant « I was a child murderer ». En d'autres termes, il présente un « "je" auctorial violemment pré-établi et cohérent » (« a violently preestablished, coherent authorial "I" », *op. cit.*, p. 5) et se permet de critiquer la société américaine dans une satire féroce. De l'autre côté, la fille de « How I Contemplated the World » n'a pas de « je » préétabli, et au contraire, le construit dans la fiction. Toutefois, Daly conclut que « l'identité socialement déterminée qu'adoptent ces deux adolescents – l'« auteur » homme et le « personnage » féminin – sont

---

felicity of language; but reality is always the foundation, just as the alphabet, in whatever motley splendor, is the foundation of *Finnegans Wake* » [*New York Times*, 29 mars 1981]) Rapproché de sa déclaration selon laquelle « Le rôle naturel de la femme se résumait à l'assujettissement inconditionnel, la docilité et le sacrifice » (« Woman's natural role was one of unquestioning subservience, docility and sacrifice », Joyce Carol Oates, « 'At least I Have Made a Woman of Her': Images of Women in Yeats, Lawrence, Faulkner », *Georgia Review*, 1983, vol. 37-1), ce point suffirait à expliquer, du moins partiellement, le grand nombre de femmes faibles et dominées de ses œuvres.

<sup>46</sup> « Though a child like me, she wasn't telling her own story : that godly privilege resided with someone named, in gilt letters on the book's spine, "Lewis Carroll". Being Lewis Carroll was infinitely more exciting than being Alice, so I became Lewis Carroll. » (Oates, 1982, p. 15)



ultimement autodestructeurs »<sup>47</sup>. En représentant, voire en exagérant, la binarité de ce positionnement, Oates en montre les dangers.

Dans une veine comparable d'une certaine manière, John Mulryan s'est intéressé au choix du travestisme narratif d'*Expensive People*, qu'il nomme « genrification » (« genderfication »). Plutôt que la définition un peu rapide que Mulryan propose de cette démarche, retenons l'analyse qu'en fait Katri Suhonen dans *Prêter la voix* (2009). En écrivant un texte de fiction à partir de la perspective d'un protagoniste masculin, une femme auteure peut emprunter sa voix et sa position d'autorité, synonyme, dans la tradition, d'impartialité objective :

Avant la remise en question des rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes, la perspective masculine avait le pouvoir de doter le texte fictif d'un caractère objectif : un texte focalisant un homme ou écrit par un homme, croyait-on, portait sur l'humanité de façon impartiale et impersonnelle. La perspective féminine, par contre, cantonnait le texte dans la catégorie de la littérature personnelle dotée d'une faible portée sociale (Suhonen, 2009, p. 14).

L'objet de l'étude de Mulryan consiste, non pas à dénoncer cette fausse objectivité, mais à mettre au jour les failles de ce qu'il identifie comme une « mascarade » dans le roman de Oates. Pour ce faire, il relève certains éléments qui laissent transparaître – selon lui – les rouages et les coulisses de la construction du personnage de Richard. Un exemple des limites de la genrification oatesienne qu'il propose est l'importance, pour le narrateur, des vêtements de Nada, qu'il décrit à plusieurs reprises.

Pour Mulryan, un garçon de l'âge de Richard devrait rester complètement indifférent à de telles questions, et il en conclut que le masque de Oates tombe occasionnellement. À mon sens, Mulryan passe ici à côté d'un des moments où apparaît le mieux l'une des composantes majeures de la personnalité de Richard : son identification avec sa mère, dont le roman, du reste, propose un grand nombre d'exemples (l'imitation de Nada par l'écriture, le choix de vêtements assortis avec ceux de sa mère). En d'autres termes, si mon questionnement

<sup>47</sup> « The socially determined personae adopted by both of these adolescents – the male "author" and the female "character" – are ultimately self-destructive » (*ibid.*).



recoupe celui de «The Genderfication of Literature», il adopte une perspective différente. Je n'en rejoins pas moins l'analyse de Mulryan qui écrit :

Le protagoniste n'est pas vraiment un homme, mais plutôt un garçon précoce et obsédé dont le développement sexuel s'est arrêté. Il craint les hommes, est tour à tour fasciné et repoussé par sa mère distante et exigeante, et vit dans une froide indifférence vis-à-vis des autres femmes. Bref, Oates utilise le personnage masculin pour écrire la chronique de l'impossible virilité, dont l'émergence est freinée par le caractère destructeur de l'amour maternel et la superficialité des idéaux aussi bien masculins que féminins dans la société contemporaine.

(The protagonist is not truly male but rather a precocious, obsessed boy of arrested sexual development. He fears men, is alternately fascinated and repelled by his distant, fastidious mother, and is coolly indifferent to the charms of other women. In short, Oates uses the male persona to chronicle the failure of manhood to occur, thwarted by the destructiveness of mother love and the shallowness of both male and female ideals in contemporary society [Mulryan, 1993, p. 121])

De fait, l'identité sexuelle de Richard est instable, face à un père presque constamment absent et à une mère à la fois tyrannique et lointaine, dont l'emprise équivaut bien en amplitude à celle de Claudine sur François.

Avant de passer à la lecture sacrificielle du roman, disons un mot d'un troisième et dernier point pertinent dans la présente étude et qui divise la critique : la question de la place et de la fonction de l'Amérique des banlieues dans les configurations oatesiennes. Udo Hebel s'est intéressé aux possibilités d'émancipation dans le conformisme et la monotonie de la *suburbia* telle qu'elle est dépeinte par Oates. « Satirique » est le mot qu'ultimement, il emploie pour qualifier la *suburbia* oatesienne d'*Expensive People*. Selon son analyse, l'histoire de Richard exprime à la fois l'attraction du personnage pour l'idéal de la banlieue, mais également son rejet élitiste du « *suburban way of life* ». Pour Hebel, la seule réussite de Richard – qu'il analyse comme un personnage poussif et impuissant – réside précisément dans l'articulation qu'il

propose, parfois malgré lui, d'une critique de la vie de banlieue américaine. De fait, pour Hebel,

[c]e qui manque au personnage de Richard Everett, c'est la capacité de rédemption inhérente au destin du rebelle-victime. Néanmoins, les mémoires rédigés par Richard sur sa révolte contre la *suburbia*, contre ce que Cheever a décrit comme « le confinement d'une société improvisée », doivent être reconnus comme un spécimen réussi d'un point de vue artistique de la position anti-*suburbia* des années 1960

(What is missing in the character of Richard Everett is the redemptive potential inherent in the rebel-victim's fate. Yet Richard's memoir of his revolt against Suburbia, against what Cheever described as "the confinement of an improvised society", should be acknowledged as an artistically successful specimen of the anti-suburban stance of the 1960's [Hebel, 1991, p. 29])

Dans une veine semblable mais avec des conclusions opposées, Gary Waller s'est penché sur la question du rapport de Richard avec la *suburbia* ; selon lui, envisagé dans une logique de libération, le matricide se solde par un double échec. Non seulement Richard demeure-t-il sous l'emprise de sa mère, même avoir l'avoir tuée, mais en outre, la *suburbia* lui refuse catégoriquement la paternité de l'acte. À ce titre, Waller écrit que pour Richard,

[l]a violence est devenue une affirmation de sa liberté. Et pourtant, alors même que le meurtre de sa mère est un acte libre, de libération, une fois qu'il a été accompli, il n'y a pas la moindre trace d'une découverte extatique. On ne croit pas à sa confession, la surface de la *suburbia* se referme sur l'exploit. La reconnaissance par le monde de sa terrible liberté lui est refusée.

(Violence has become an affirmation of his freedom. And yet, while the murder of his mother is a free, liberating act, once it is completed, there is no rapturous discovery. His confession is not believed, the surfaces of suburbia close over the deed. He is denied the world's recognition of his terrible freedom » [Waller, 1979, p. 142-143].)

De fait, conclut Waller, ni l'acte en lui-même, ni la parole qui revendique l'acte ne conduisent à une émancipation du personnage, maintenu dans une forme de minorité morale et sociale.

Après cet état de la question, passons à la lecture sacrificielle d'*Expensive People*. Pour chercher à établir ou à infirmer le statut sacrificiel de la mise à mort de Nada, je vais, dans un premier temps, m'intéresser à sa situation particulière de femme, de mère et d'écrivaine. Dans un second temps, c'est la *suburbia* américaine des années 1960 qui va être étudiée, dans les formes spécifiques (le conformisme, la mêmété) que revêt sa représentation dans le roman. Ensuite, j'analyserai la violence dans le texte, avant de convoquer les travaux d'Anne Dufourmantelle pour mettre au jour les enjeux de transmission tels qu'ils apparaissent à la lumière des suites du meurtre de Nada. Pour finir, je tenterai de résoudre la question du statut de la parole de Richard et de son rapport au matricide tel qu'il est présenté dans le texte.

### 2.3.2 Nancy, Natashya et Nada : les trois figures de l'étrangère

Dès sa première présentation, la figure de Nada apparaît comme relative au sens de Badinter : non seulement sa description est intercalée entre celles d'un agent immobilier et de son mari – une série de description refermée par celle de Richard (*EP*, p. 8), mais en plus Nada est présentée « à côté » de M. Hansom (« beside » [*ibid.*]). C'est donc en qualité d'épouse et de mère que Nada apparaît en premier, avant que Elwood ne la présente comme une intellectuelle et une écrivaine (*EP*, p. 13) – une identité qu'elle rejette explicitement (elle jure lorsque son mari la décrit ainsi<sup>48</sup>), mais aussi implicitement, par sa manière de parler. De fait, dans la première scène du roman, le langage de Nada se caractérise par des phrases courtes, truffées de grossièreté et d'injures à l'égard de son mari (« Ferme-la, espèce d'enfoiré ! Sale enfoiré gueulard et vulgaire »<sup>49</sup>) et la répétition de mots simples et directs<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> « "Nom de Dieu", grogna Nada » (« Jesus Christ', Nada snorted » [*EP*, p. 13]).

<sup>49</sup> « Shut up, you stupid son-of-a-bitch ! Oh, you loud-mouthed, vulgar son-of-a-bitch » (*EP*, p. 12).

<sup>50</sup> Lorsque Elwood vante les mérites intellectuels de sa femme, et notamment son langage, elle l'interrompt :

« Ferme-la ! J'ai dit que je veux cette maison.

"Son vocabulaire indique..."

Marquante dès le début du texte, Nada apparaît comme une figure complexe et contradictoire – une impression que confirme Richard lorsqu'il décrit les origines « mystérieuses » (« a mystery » [EP, p. 16]) de sa mère : issue d'une famille pauvre, « avec un minimum de pouvoir » (« with a minimum of power » [ibid.]), elle est également la descendante d'« émigrés »<sup>51</sup>, les « Romanov », dont le nom évoque clairement les derniers tsars russes. Or, à la lecture du texte, l'ensemble des portraits de Nada semble marqué par cette ambiguïté et une impression de transgression protéiforme chez une femme qui est à la fois épouse, mère et écrivaine, fille de pauvres immigrants et femme cossue de la *suburbia*<sup>52</sup> – à laquelle elle tente désespérément d'appartenir (EP, p. 46-47 notamment). Fait intéressant, la tension incarnée par Nada et ses multiples figures s'inscrit dans un questionnement ancien, qui va des réflexions de Virginia Woolf, pour qui l'écriture féminine passe par le meurtre de l'« Ange du foyer » (1931, p. 236), au *Journal de la création* de Nancy Huston (1990). Dans ce dernier, l'auteure explore le paradoxe inhérent à la conception de l'art dans la tradition occidentale :

[D]'une certaine façon, le corps féminin a *toujours* été l'emblème de l'Art, synonyme de la création à l'état pur. Depuis les statuettes féminines de l'âge

---

"On s'en fout de ce qu'il indique. J'ai dit que je veux cette maison", cria Nada. "Vous, sortez les documents, tout ce que vous avez, peu importe, et notez-le ! Nous leur offrons soixante-dix-huit mille, parce que je veux cette maison, bon sang, et il peut s'égosiller toute la nuit, nous la voudrions encore » (« 'Shut up ! I said I want this house.' »

'Her vocabulary indicates —'

'Indicates, shit. I said I want this house', Nada cried. 'You, take out the papers, whatever the hell you have, and write it down ! We offer them seventy-eight thousand, because I want this house, goddam it, and he can talk all night and we still want it' [EP, p. 13]).

<sup>51</sup> C'est le mot français qui est retenu dans le texte original, ce qui semble ajouter une grandeur que le mot « immigrant » n'implique pas ; à la fin du roman, lorsque les origines de Nada sont révélées, cette distinction sera reprise pour, au contraire, retirer toute noblesse à sa famille : « Leur nom n'était pas Romanov mais *Romanow*, un nom ukrainien, et ils n'avaient pas été contraints politiquement à venir en Amérique, mais l'avaient fait pour des raisons ordinaires : ce n'étaient pas des émigrés, mais des immigrants » (« Their name was not Romanov but Ukrainian *Romanow*, and it had not been out of political reasons that they had come to America but for ordinary reasons : not émigrés but immigrants » [EP, p. 213]).

<sup>52</sup> Cette impression est d'ailleurs confirmée par la description par Oates elle-même du meurtre de Nada comme le prix d'une transgression « dont le code n'est pas difficile à déchiffrer » (« thinly coded ») : « l'exécution d'une écrivaine ambitieuse qui la punit justement pour s'être aventurée au-delà des "limites de son monde" – la partie nord de l'État de New York » (« the execution of an ambitious woman writer as fit punishment for having gone beyond the "limits of her world" – upstate New York » [EP, p. 224]).



paléolithique jusqu'aux *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, en passant par les millions de variations sur le thème de la Vierge Marie, les hommes artistes ont exprimé toutes les attitudes possibles à l'égard du pouvoir procréateur des femmes : tantôt exaltation à outrance (Vénus de Lespugue), tantôt dénégation ou trivialisation (Galatée et Ève), tantôt sublimation (la Vierge), tantôt profanation (la putain monstrueuse) (1990, p. 229).

Toutefois, parallèlement à ce pouvoir procréateur des femmes mis en relation avec la création artistique, Huston observe que

[l]'histoire de l'humanité est l'histoire d'un très long processus de mainmise par les hommes sur la fécondité féminine, à travers des institutions patriarcales telles que la filiation paternelle, le mariage avec exigence de virginité, la proscription d'adultère pour les femmes, et ainsi de suite (*ibid.*).

En analysant l'exemple de multiples femmes artistes, dont Elizabeth Barrett Browning, Virginia Woolf, Sylvia Plath ou encore Simone de Beauvoir, Huston met au jour la scission morale et physique que doit vivre une femme pour s'arroger le droit d'écrire. Cette scission, c'est précisément le sujet d'*Expensive People*, qui la métaphorise en juxtaposant les deux vies inconciliables de Nada : d'une part, sa vie d'artiste, et, d'autre part, sa vie de banlieue. Or, dans le texte, cette dernière est figurée comme spatialement éloignée (en l'occurrence, à New York [EP, p. 102]) et habitée par d'autres hommes<sup>53</sup> ; cette rupture géographique et humaine illustre clairement le fossé infranchissable qui sépare ses deux vies.

De fait, en cherchant à s'intégrer autant à la *suburbia*, haut lieu de la famille dans la société américaine des années 1960, que dans la sphère traditionnellement masculine des intellectuels et des artistes, Nada finit par être étrangère partout. C'est ce que le roman exprime sur le mode figuré d'une étrangeté à plusieurs niveaux que redoublent les identités multiples du personnage : fille d'ouvriers ukrainiens immigrés, Nancy Romanow est étrangère socialement dans le milieu cosu de Fernwood ; mère et épouse, Nada, ou Tashya, est étrangère par sa qualité d'artiste ; et enfin, Natasha Romanow, l'écrivaine « mineure,

<sup>53</sup> Comme par exemple Mr. Sheer (EP, p. 104), dont le nom même, qui signifie « complet », « simple » ou « total », semble suggérer un univers aussi lointain qu'indépendant de Fernwood.

mais de talent » (EP, p. 13), est étrangère car elle évolue dans un milieu d'homme. Selon Elwood, « [d]ans notre société, c'est impossible pour une femme sans homme »<sup>54</sup>. Dans cette transivité absolue, l'ellipse du verbe-objet exprime avec force que rien, absolument, rien n'est possible pour une femme seule : il s'agit d'une béance, d'un vide. De surcroît, la transgression que constitue sa position de femme est empirée par son statut de mère : c'est ce que dénonce Mr Body, l'« intellectuel professionnel » (« professional intellectual » [EP, p. 170]), à la fin du roman :

Ça ? Tout ça ? Qui est cet homme ? Je te connaissais, il y a des années, et depuis cet homme est apparu, ce manoir qui te sert de maison, et un enfant! Natashya, tu es vraiment sérieuse avec tout ça ? [...] Mais toi, tu n'es même pas une femme, je veux dire *en essence*, tu n'es pas vraiment une femme, et pourtant, tu as eu un enfant. C'est monstrueux.

(This? All this? Who is that man? Years ago I knew you, and since then *this* man appears, *this* mansion of a house, and a child! Natashya, are you quite serious about all this? [...] But you, you're not even a woman, I mean, you're *in essence* not really a woman, and yet you've had a child. It's monstrous... [EP, p. 174])

Le rapprochement ici est univoque : s'adressant à l'écrivaine, Mr Body ne connaît pas, et ne peut reconnaître, Nada comme femme. Pour être son égale, elle doit abandonner sa position de femme, et tout particulièrement, de son pouvoir créateur de mère, identifié comme « monstrueux ».

En raison de sa double appartenance à ces sphères présentées comme mutuellement exclusives dans la société américaine où elle vit, Nada est donc irréductiblement étrangère, ou, pour le dire avec Girard, dont le mot ici semble particulièrement pertinent, elle fait figure de « visiteur étranger », toujours en transit entre sa vie littéraire à New York et sa vie de famille à Fernwood<sup>55</sup>. Or, selon Girard, « [l]e visiteur étranger attire automatiquement sur lui les soupçons hostiles des communautés fermées sur elles-mêmes. Pour la violence collective, il est un aimant plus efficace que n'importe quel membre de la communauté » (Girard, 2002,

<sup>54</sup> « In our society it's impossible for a woman without a man » (EP, p. 51).

<sup>55</sup> Ainsi, Nada s'absente de Fernwood durant un quart du roman (p. 83-128).

p. 15). Et de fait, l'irréductible différence de Nada semble la désigner comme une menace dans le monde clos et homogène de Fernwood.

Palpable dans les désirs et les oscillations de Nada, sa qualité d'étrangère est également accusée de plusieurs autres manières, comme par exemple dans la transgression de l'échelle sociale au moyen d'un homme – une instrumentalisation peu compatible avec le statut subalterne des femmes dans un univers où, comme le disait Elwood dans l'extrait cité plus haut, « c'est impossible pour une femme sans homme » (EP, p. 51). En effet, c'est grâce à Elwood que Nada habite Fernwood et connaît un train de vie enviable. En d'autres termes, Nada fait figure de parasite – autre figure de l'étrangèreté girardienne – dans la *suburbia*.

Fait intéressant, selon la définition qu'en donnent Anne Tomiche et Myriam Roman,

Le sujet même du parasite et du parasitisme trouve son origine dans l'horizon plus large de l'hospitalité et de ses rites. C'est de l'accueil de l'Autre qu'il s'agit, mais un Autre « parasite » qui représente souvent une figure du Même, un double de son hôte. C'est sans doute ce qui le différencie en profondeur du simple invité. Là où l'invité offre une figure véritable de l'altérité, le parasite se trouve justement « à côté », comme le dit le préfixe grec *para*. « À côté », et, au fond, « tout près » (2001, p. 11).

Dans cette définition se retrouve l'idée d'une différence irréductible qui semble caractériser Nada. De fait, contrairement à son mari, tellement dans son élément dans la *suburbia* que son prénom (« Elwood »<sup>56</sup>) rime avec le nom de la ville (« Fernwood »), Nada est là en intruse. C'est ce que confirme la fin du roman, quand son passé, en la personne de ses parents, la rattrape et la renvoie, morte, à son « véritable » milieu – mais n'anticipons pas.

---

<sup>56</sup> Irait-on jusqu'à avancer, ou alors prudemment, que le suffixe commun, « -wood » est greffé à « El », qui signifie « Dieu » en hébreu, ce que Oates n'ignore probablement pas, ce qui consisterait à hisser le mari de Nada au rang d'une sorte de divinité de la banlieue? C'est en tout cas une manière légitime de représenter sa fonction et sa place à Fernwood, certes, mais pas (ou alors sur un mode ironique) dans sa famille, où il est au contraire traité comme un moins que rien par Nada. Notons que « El » signifie également « lui » en espagnol, et le désignerait à la troisième personne comme type par excellence du tiers et de l'homme face à Nada.

Pressentant peut-être cette violence latente, ou lasse du malaise qu'implique sa position d'entre-deux, Nada n'a de cesse de vouloir s'intégrer à la communauté de Fernwood : « [S]on vœu le plus cher était de ramper et de s'annihiler parmi ces gens, les seuls gens au monde qu'elle admirait parce que c'étaient les seuls qu'elle n'arrivait pas à imiter »<sup>57</sup>. Toutefois, parallèlement, Nada revendique une indépendance et une autonomie visibles dans la problématique du nom, qu'elle explore de plusieurs manières différentes. Tout d'abord, elle refuse catégoriquement d'être appelée « Mère » par Richard, au nom de sa liberté de femme :

Qu'est-ce qui passe ? Tu m'appelles « Mère » maintenant ? Tu es enfin sevré ? Épargne-moi ce regard larmoyant et solennel à travers tes lunettes, mon petit ami, je ne tiens pas particulièrement à être appelée « Mère » par qui que ce soit. C'est un nom auquel je ne réponds pas. J'essaie de me tenir seule, c'est tout. Pas de « Mère », pas de « Fils ». Pas de dépendance des uns sur les autres. Je veux que tu sois tellement libre, Richard, que tu pues la liberté. Tu ne me reprocheras rien du tout.

(What's this, now you're calling me « Mother » ? Weaned at last ? Don't give me that solemn weepy look through your glasses, my friend, I don't particularly care to be called « Mother » by anyone. I don't respond to it. I'm trying to hold my own and that's it. No « Mother », no « Son ». No depending on anyone else. I want you to be so free, Richard, that you stink of it. You're not going to blame me for anything [EP, p. 162]).

La question de la dépendance telle qu'elle est posée ici rejoint, de nouveau, la problématisation par Badinter du caractère relatif de la maternité (1980, p. 13-15). Cette non-suffisance, Nada la rejette tout à fait en choisissant un nom de plume qui ne la renvoie à personne : en effet, Natashya Romanow est une identité qui est entièrement sa création, comme si, en écrivant, elle se donnait naissance à elle-même. En choisissant d'avoir un nom, c'est-à-dire une existence personnelle ainsi qu'une reconnaissance artistique plutôt qu'une simple fonction (la maternité), Nada s'élève à sa manière contre les dénis fondamentaux faits

<sup>57</sup> « She wanted nothing so much as to grovel and annihilate herself before these people, the only people in the world she admired because they were the only people she could not imitate » (BP, p. 48).



aux femmes définis par Saint-Martin<sup>58</sup>. Elle revendique ainsi sa singularité et son individualité.

Malgré cet idéal d'autonomie, Nada flanche parfois, en plaçant son espoir dans la même continuité intergénérationnelle que revendique Claudine (« Tu es mon fils. Tu me continues » [LT, p. 26]) :

- [J]'ai le regret de te dire que j'ai été un peu déçue par ton score de Q.I.
- Combien c'était ?
- Je ne peux pas te le dire. Mais j'ai été un peu déçue [...] il était plus bas que le mien. C'est ridicule, je ne l'accepte pas. Tu sais, Richard, je ne veux pas que tu me sois inférieure. Je veux que tu me sois supérieure. L'idée qu'une sorte de processus de dégénérescence s'installe m'est insupportable. Je me considère comme inférieure à mon père, et maintenant toi...

(*'I'm afraid I was a little disappointed with your IQ score.'*

*'What was it ?*

*'I can't tell you. But I was a little disappointed [...] it was lower than my own. That's ridiculous, I don't accept it. You know, Richard, I don't want you to be less than I am. I want you to be better than I am. I can't bear the thought of some kind of degenerative process setting in. I see myself as less than my father, and now you...'* [EP, p. 55]).

Alors même que Nada semble refuser l'expression même du rapport maternel qui la lie à Richard, elle invoque ici une généalogie familiale marquée par l'idée de transmission. Ce positionnement devient encore plus étrange si, avec Brenda Daly, on voit dans les remontrances de Nada à son fils une injonction à devenir comme Elwood (1996, p. 33-34). Lus ensemble, ces deux passages désignent Nada comme presque schizophrène, affirmant une chose et son contraire dans sa relation à Richard. Toutefois, cette contradiction se résout dans la double position de Richard. En effet, ce dernier se situe par essence au point précis où la coexistence des deux vies de Nada est impossible. Plus exactement, il est ce point précis. En tant que fils de Nada, il la renvoie à sa vie familiale, à la maternité qui constitue,

<sup>58</sup> « On s'aperçoit [...] que la maternité a fait l'objet de multiples dénis : tout pouvoir féminin, reproducteur ou créateur, a été nié, de même que le corps de la mère et le corps à corps entre mère et fille » (Saint-Martin, 1999, p. 28-33).

selon l'idéologie patriarcale, son destin de femme. À l'inverse, en tant que « création » de Nada, il représente aussi son pouvoir d'artiste. Progéniture et création, Richard rappelle à Nada son dilemme moral insoluble, ainsi que sa double et irréductible étrangeté.

Cette étrangeté, Nada la porte sur elle physiquement, sous la forme de stigmates qui rappellent les marques paradoxales de sélection victimaire girardiennes par leur excès, mais surtout parce qu'ils semblent signaler les modalités de l'étrangeté du personnage. En premier lieu, ces marques existent par la négative, dans l'impossibilité pour François de figer Nada dans une description :

[s]on visage était pâle, magnifique, avec ses yeux sombres, un peu fous, comme si de tout petits morceaux de verre avaient été logés sur eux pour les besoins étranges d'une pièce de théâtre. Oh, je ne sais pas! Je ne sais pas à quoi elle ressemblait ! Je l'ai regardée encore et encore pendant les années. Je l'ai dévisagée et aimée. J'ai des photographies d'elle dans le tiroir de mon bureau que je caresse du doigt, et je ne sais toujours pas à quoi elle ressemblait ; d'autre personne qu'elle était, elle s'est fondue en moi. C'était comme si Nada, ma mère, était devenue une sorte d'embryon fixé dans mon corps, pas dans mon ventre mais dans une partie de mon cerveau. Comment décrire une créature incrustée pour toujours dans son cerveau ? C'est impossible, c'est le chaos...

(Her face was magnificent and pale, her eyes dark, a little demented, as if tiny curving pieces of glass had been fitted over them for some weird theatrical purpose. Oh, I don't know ! I don't know what she looked like ! I watched and watched her for years. I stared at her and loved her. I have photographs of her in my desk drawer that I finger and caress and still I don't know what she looked like ; she passed over from being another person into being part of myself. It was as if Nada, my mother, had become a kind of embryonic creature stuck in my body, not in a womb maybe but a part of my brain. How can you describe a creature that is lodged forever in your brain ? It's all impossible, a mess... [EP, p. 78])

Dans cette citation apparaît clairement le caractère fuyant de Nada : tout comme elle passe d'une sphère à l'autre de sa vie (la famille, à Fernwood, et la création artistique, à New York),

Nada est marquée par une forme de fluidité corporelle inquiétante<sup>59</sup>. En réalité, c'est, semble-t-il, dans les points de suspension finaux de la description qu'existe, ou essaie vainement d'exister, Nada, c'est-à-dire dans les interstices, les blancs et les silences qui séparent les deux sphères de sa vie. Richard a beau vivre le fantasme de la porter en lui comme un enfant à naître, Nada tout à la fois le possède et lui échappe<sup>60</sup>, dans une confusion entre intérieur et extérieur qui semble s'apparenter à une forme d'indifférenciation girardienne.

Mais son hybridité, c'est-à-dire son appartenance, ou son désir d'appartenir, à deux sphères incompatibles en même temps, transparait également sous la forme d'un dédoublement monstrueux – qui, là encore, semble renvoyer à sa position double de mère et d'écrivaine. De fait, dès sa première description, Nada est présentée comme ayant deux styles, l'un « suburbain » et l'autre jamais réellement défini<sup>61</sup>. De la même manière, sa vie intellectuelle n'est jamais décrite ou racontée – et ne peut l'être, puisque c'est son fils, symbole et témoin de sa vie de famille à Fernwood, qui écrit. Tout ce qui est en lien avec la deuxième vie de Nada est passé sous silence, sinon les noms et les silhouettes d'hommes aux noms grotesques qui expriment plus leur fonction qu'une identité personnelle et complexe<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Comme Richard le souligne également dès sa première description de sa mère, dans une parenthèse qui fonctionne sur le mode d'une litote, en faisant passer pour quelque chose d'insignifiant, un détail, le point central et l'objet même du texte : « Voici ma mère, Natashya Romanov Everett. Elle a trente ans, mais en paraît vingt-cinq, vingt, dix-huit ! Tous les âges ! » (« This is my mother, Natashya Romanov Everett. She is thirty but looks twenty-five, twenty, eighteen ! Any age ! » [EP, p. 8]). On notera d'ailleurs que Richard, le narrateur, arrête le decrescendo des âges à celui qui est le sien au moment de la rédaction de ses mémoires, comme pour faire coïncider sa mère et lui-même dans une sorte de complicité générationnelle ambiguë.

<sup>60</sup> Il est également à noter que, dans cet extrait, toute l'ampleur de l'emprise de Nada sur Richard apparaît clairement : son sentiment d'avoir sa mère incrustée en lui montre que, d'une part, il existe dans une symbiose complète avec elle, et que d'autre part, celle-ci exerce sur lui une emprise fondamentale qui prend la forme d'une possession – qui n'est pas sans rappeler celle de Claudine sur François.

<sup>61</sup> « Permettez-moi de décrire Nada, un de ces matins-là. Elle était habillée dans son style *suburbain* (elle avait deux grands styles, comme vous allez le voir) [...] » (« Let me describe Nada on such a morning. She was dressed in her suburban style (she had two general styles, as you will see) [...] » [EP, p. 29]).

<sup>62</sup> Outre Mr. Sheer, déjà mentionné, c'est également le cas des deux Mr. Body : « Vous avez déjà entendu le nom Body une fois (le publicitaire qui a acheté notre maison à Fernwood), mais celui-ci appartient à une autre famille Body, sans lien, j'en ai bien peur » (« You have heard the name Body before (the advertising man who bought our house in Fernwood), but this is another Body family, unrelated, I'm sorry to say » [EP, p. 170]).

Derrière ces deux styles, le dédoublement monstrueux de Nada est tout entière contenue et s'explique à la lumière de cette définition girardienne du double et du monstre :

Le principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le double et le monstre ne font qu'un. Le mythe, bien entendu, met en relief l'un des deux pôles, généralement le monstrueux, pour dissimuler l'autre. Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète. C'est au double qu'il faut donner la précedence, sans toutefois éliminer le monstre; dans le dédoublement du monstre c'est la structure vraie de l'expérience qui affleure (Girard, 1972, p. 490).

Troisième et dernier type de stigmaté présent chez Nada, elle est décrite comme d'une grande beauté. Femme fatale et irrésistible, elle existe dans un rapport de séduction avec tous les hommes qu'elle rencontre, dont Richard dresse une liste non exhaustive au début du texte :

Mon dentiste à Wateredge, qui me faisant constamment revenir pour jeter un œil à mes caries, mes gencives, n'importe quoi, et pour discuter de moi, en détail, avec Nada, dans son cabinet ; un bel artiste chevelu avait croqué mon visage au fusain un dimanche, dans un parc public à Chicago ; et d'autres, bien d'autres, s'étaient retourné sur mon passage, sinueusement, pour reluquer ma mère, derrière moi.

(My dentist in Wateredge, who kept calling me back in order to check my cavities, my gums, who knows what, and to discuss me in detail with Nada, in his private office ; a handsome hairy artist had sketched my face in charcoal one Sunday, in a public park in Chicago ; and others, many others, had looped their snaky necks around me to see past me and ogle my mother [EP, p. 38])

Or, si « ces choses arriv[ent] » (« these things happened » [*ibid.*]), c'est, du reste, presque malgré Nada, sous l'effet de son extraordinaire beauté. Loin d'être apaisant ou rassurant, ce charme se traduit à nouveau par le différent, le dissonant et la monstruosité. C'est une autre manière de dire, profondément et irréductiblement, sa différence marquée.

Par son apparence physique, Nada trahit donc son étrangeté. Par ses actions, nous allons le voir maintenant, elle exprime son incompatibilité avec son milieu, qu'elle semble remettre en cause et menacer. De fait, dans la tradition patriarcale telle que Nancy Huston l'a



analysée dans les passages cités plus haut, Nada commet une transgression d'un premier ordre en franchissant la ligne entre le féminin et le masculin, en étant à la fois mère et écrivaine. En voulant être les deux, elle fait s'effondrer les structures génériques et sexuelles sur lesquelles repose, entre autres, l'ordre culturel, comme le traduit l'idée de « monstruosité » avancée par Mr. Body citée plus haut.

De surcroît, dans son hésitation entre les deux champs, Nada se rend également coupable de violences psychologiques sur Richard. Contrairement à Claudine, Nada ne bat pas son fils. Mais elle néglige Richard, qui essaie vainement d'attirer son attention, comme il l'exprime dans le passage suivant :

Ça m'a rendu malade de voir qu'elle me regardait comme si je ne valais pas mieux que le reste du monde. J'ai eu un frisson et je me suis demandé si j'allais à nouveau tomber malade. Peut-être que ce serait une bonne chose parce qu'elle ne pourrait pas partir de la maison si j'étais malade. Elle ne pourrait pas me quitter, moi, si j'étais malade.

(It made me feel sick to see how she looked at me as if I were no better than anything else in this world. A chill ran up my body and I wondered if I was really going to be sick, again, and maybe that would be good because she couldn't leave home if I was sick. She couldn't leave me if I was sick [EP, p. 54].)

Par leur caractère subversif dans l'ordre de la *suburbia* qu'ils semblent contester et mettre en péril, les actes de Nada s'apparentent aux crimes indifférenciateurs girardiens. Plus précisément, selon moi, les transgressions de la mère d'*Expensive People* se situent à mi-chemin entre ce que Girard appelle les crimes de violence et les crimes sexuels – que j'entends ici au sens de génériques. Selon Girard, « [l]es [crimes sexuels les] plus fréquemment invoqués sont toujours ceux qui transgressent les tabous les plus rigoureux, relativement à la culture considérée » (1982, p. 1242). Or, comme le dit avec force l'aspect résolument caricatural des personnages féminins et masculins<sup>63</sup>, dans la culture des banlieues

<sup>63</sup> La présentation du cercle de Nada à Fernwood (p. 51-52) situe très clairement un type masculin (associé à la technologie – Charles Spoon est concepteur automobile [EP, p. 51] –, à l'argent – Charles Spoon et Harrison Vemeer sont tous les deux très riches [ibid.] et à une forme de vulgarité) et un type féminin (associé à l'apparence – notamment dans le retour du motif des bijoux – et à la passivité).

américaines, la stricte distribution générique des rôles est une des bases de l'organisation sociale : la remettre en cause comme le fait Nada est un geste lourd de sens et de symbole.

À ces deux premiers crimes indifférenciateurs, il me semble que Nada en ajoute un troisième. C'est celui qui consiste, pour elle, à n'être ni une bonne mère, ni une bonne épouse. Non contente de vouloir s'arroger le pouvoir créateur traditionnellement réservé aux hommes, Nada ne parvient pas à remplir correctement le premier rôle – d'épouse, de mère – qui lui revient : elle insulte son mari et néglige son fils. Autrement dit, en ne se pliant pas aux prescriptions morales de la *suburbia*, Nada est l'incarnation d'une menace de l'ordre culturel patriarcal tel qu'il est présenté à Fernwood et duquel, par ailleurs, elle affirme clairement s'être distanciée :

Je suis Natashya Everett et je suis hors de l'Histoire, je n'ai pas été touchée par sa puanteur et ses ordures, et je ne le dois à personne d'autre que moi-même et la chance. Espèce de salaud, tu oses me critiquer parce que je ne suis pas dans le tas d'ordures ! Me critiquer parce que je n'y suffoque pas !

(I am Natashya Everett and I am out of history, I'm clean of its stink and crap, and there is no one to thank for it, no one but myself and good luck. You son-of-a-bitch, to criticize me for being out of the crap pile! To criticize me for not suffocating in it! [EP, p. 183-184])

À mon sens, cette revendication peut être lue comme un crime indifférenciateur d'ordre religieux si, par là, on entend, avec Dufourmantelle, le social déserté par le religieux mais érigé en sacrosainte fin ultime de l'espèce humaine – « [à] la limite du profane et du sacré » (2007, p. 32).

En d'autres termes, pour le dire comme Girard, le danger que représente Nada pour Fernwood, « [c]e n'est pas la différence au sein du système [...], c'est la différence hors système, c'est la possibilité pour le système de différer de sa propre différence, autrement dit, de ne pas différer du tout, de cesser d'exister en tant que système » (1982, p. 1250). Or, plus le système est conformiste et prône le même et l'identique, plus facilement se remarque la moindre différence – plus particulièrement peut-être lorsqu'on élit domicile « rue du Buisson

Ardent » (« Burning Bush way » [EP, p. 33]). Voyons maintenant les modalités du système socioculturel de la *suburbia* telle qu'elle est représentée dans le texte, en y cherchant les traces de ce que Girard nomme une crise d'indifférenciation.

### 2.3.3 Indifférenciation dans la *suburbia*

Dans *Expensive People*, la *suburbia* semble incarner la mêmété universelle et l'indifférenciation par mimétisme exacerbé : les personnages portent les mêmes noms (j'ai dit un mot des deux Mr. Body) et sont, par défaut, d'accord avec tout le monde<sup>64</sup>. C'est ce qui ressort de cette description de Fernwood, que propose Richard vers le milieu du roman :

Quand je repense aujourd'hui à Fernwood, tandis que j'écris ces mémoires, il m'apparaît que Fernwood constituait en elle-même un rêve, et tout le monde y faisait le même rêve ; tous en accord, heureux, tant que personne ne se réveillait. Si un dormeur devait se réveiller, tout se serait déformé et serait devenu flou, et alors... la fin de Fernwood, la fin de la civilisation occidentale !

(Looking back on Fernwood, now, as I write this memoir, I can see that Fernwood itself was a dream, and everyone in it is dreaming the dream ; all in conjunction, happy, so long as no one woke up. If one sleeper awakened, everything would have been stretched and jerked out of focus, and so... the end of Fernwood, the end of Western civilization ! [EP, p. 119])

Alors que dans « Le Torrent », le lecteur ne disposait que de quelques bribes d'informations sur le village, les multiples éléments indifférenciateurs constitutifs de l'ensemble des descriptions de Fernwood font inévitablement penser à la description que fait Girard d'une société en crise d'indifférenciation :

L'effondrement des institutions efface ou télescope les différences hiérarchiques et fonctionnelles, conférant à toutes choses un aspect simultanément monotone

<sup>64</sup> « Tout le monde était d'accord avec Mr. Body, même sans l'écouter. Tout le monde est toujours d'accord avec tout le monde à Fernwood, Cedar Grove, et partout » (« Everyone agreed with Mr. Body, even when they weren't listening. Everyone agrees with everyone else in Fernwood, or Cedar Grove, wherever we are » [EP, p. 170]).

et monstrueux. Dans une société qui n'est pas en crise l'impression de différence résulte à la fois de la diversité du réel et d'un système d'échanges qui *diffère* et par conséquent dissimule les éléments de réciprocité que forcément il comporte, sous peine de ne plus constituer un système d'échanges, c'est-à-dire une culture. [...] Quand la société se détraque, [...] [une] réciprocité mauvaise uniformise les conduites et c'est elle qui entraîne une prédominance du *même*, toujours un peu paradoxale puisque essentiellement conflictuelle et solipsiste (l'auteur souligne – 1982, p. 1240).

Monotonie, uniformité, réciprocité et même-té sont autant de termes qui décrivent à la perfection l'univers de Fernwood, ce « Paradis construit pour exaucer tous les désirs avant même qu'on les ressente »<sup>65</sup>. Dans cet Éden inquiétant et oppressant, tous fréquentent les mêmes écoles quand ils sont enfants, puis les mêmes *country clubs* à l'âge adulte. Fiers de leur automobile, ils habitent les mêmes types de maisons et, de façon générale, obéissent au même code de conduite :

J'ai écouté aux portes pendant onze années de ma pathétique petite vie, à me cacher derrière les portes, dans des placards, sur des paliers, à épier des conversations téléphoniques, à fureter, à boudier, à retenir mon souffle et à me demander si la vérité allait enfin éclater, et je peux affirmer que les braves gens de Fernwood (et de Brookfield, Wateredge, Charlotte Point et les autres) [...] ne jurent pas. Ils ne boivent pas plus qu'il n'en faut, parce qu'ils pourraient perdre toute mesure. Ils ne renversent pas leur boisson, ils ne font pas tomber leur cendrier, et jamais ils ne font de trous dans les tables ou les tapis, parce que sinon, ils pourraient perdre toute mesure, et ces gens ne perdent jamais la mesure. Regardez-les. Écoutez. Jamais ils ne vous jetteraient un regard de travers, jamais ils ne marcheraient sur votre pied tout propre. Parfois, la rumeur nous apprend qu'ils se sont séparés et remariés, et de temps en temps, l'un entre eux meurt et plus jamais on n'en entend parler, mais tout cela est fait dans l'ordre.

(I eavesdropped for eleven years of my pathetic life, hiding behind doors, in closets, on landings, listening over telephone extensions, sneaking, sulking, holding my breath and wondering if the next second would expose everything, and I can tell you that the good people of Fernwood (and Brookfield and Wateredge and Charlotte Pointe and the rest) [...] do not swear. They do not

<sup>65</sup> « Fernwood is Paradise constructed to answer all desires before they are even felt » (EP, p. 103).



drink beyond a certain point, because beyond that point they might come loose. They do not spill drinks, upset trays, burn holes in tables or rugs, because by doing such things they would come loose and these people never come loose. Watch them. Listen. They would never give you a sly sideways wink, they'd never tap your chaste foot with their own. True, you hear about them being divorced and being remarried, and occasionally someone dies and is never heard of again, but it is done in an orderly way [EP, p. 45-46].)

Dans ce long passage, la répétition en anaphore du pluriel « they » exprime dans toute sa force le conformisme d'une classe de population qui s'étend à l'infini (« and the rest »). Tous semblent se succéder les uns aux autres dans une indifférenciation telle que dans l'article qui relate sa mort, Nada est représentée par une photo de son pavillon, dont le journal précise le prix :

Et, plus tard dans la journée, la dernière édition du journal du soir a été assez rapide pour avoir à sa une « UNE FEMME DE CEDAR GROVE A ÉTÉ ASSASSINÉE PAR UN SNIPER » avec une photographie non pas de Nada, mais de notre maison, une maison de \$95000 au cœur de Cedar Grove, selon le journal. Cependant, le photographe était médiocre et n'a pas rendu justice à notre maison.

(And, later that day, the final edition of the evening paper was quick enough to have as a headline, CEDAR GROVE WOMAN SLAIN BY SNIPER, and a photograph not of Nada but of our home, described as a \$95,000 home in the heart of Cedar Grove, but the photograph was a poor one and did not do our house justice. [EP, p. 212])

Identiques dans leurs moyens, leurs ambitions matérielles et leur style de vie, les habitants de Fernwood vont jusqu'à être indissociables physiquement les uns des autres. Ici, il s'agit non plus d'une simple ressemblance entre individus, mais d'une identité physique totale, comme l'exprime avec force la scène dans laquelle Richard et ses parents se demandent si un voisin avec qui ils discutent était une de leurs connaissances dans la ville où ils habitaient avant (EP, p. 22-23). La scène s'achève sur l'impossibilité pour les trois personnages de trancher la question<sup>66</sup> et sur l'impression oppressante d'un confinement et

<sup>66</sup> « — Non, je ne crois pas que ce soit lui.

d'un enfermement total : « [A]ucun de nous ne pourra jamais s'échapper », affirme Nada<sup>67</sup>. Dans l'univers inquiétant de Fernwood, l'uniformité et la conformité ont complètement remplacé la différence et la diversité<sup>68</sup>. En d'autres termes et pour le dire comme Girard, « [c]'est le culturel qui s'éclipse en quelque sorte, en s'indifférenciant » (1982, p. 1241).

Une autre figure de cette indifférenciation girardienne dans le roman est à trouver du côté du traitement des caractéristiques génériques des personnages, tantôt hybrides, tantôt caricaturés dans leur sexe. Un exemple de la première tendance est à trouver dans les portraits que Richard donne de lui-même, marqués par un inquiétant entre-deux des sexes qui frise par moments l'androgynie. Il est à noter que cette dimension n'est pas considérée comme une qualité positive comme dans la théorie « queer » de Judith Butler qui y voit le nouvel ordre du genre dont les éléments sont brouillés et redistribués pour transcender et dépasser les catégories (1990, p. 100-101). Au contraire, dans la société traditionnelle que décrit Oates, l'androgynie inquiète, car il franchit la limite entre les sexes sur laquelle l'ordre culturel repose<sup>69</sup>.

De fait, de la même manière que la Claudine du « Torrent » était déféminisée, Richard est souvent dévirilisé : ainsi, à plusieurs moments d'*Expensive People*, ses vêtements sont assortis avec ceux de sa mère<sup>70</sup>. De façon générale, Richard fait grand cas de la manière dont

---

—Je crois que c'est lui. »

(« 'No, I don't think it was him', Father said.

'Think it was he', said Nada. [EP, p. 23]).

<sup>67</sup> « None of us can ever escape » (EP, p. 23).

<sup>68</sup> Une autre version de cette idée est donnée avec l'histoire du chien Spark, renversé et tué dans un accident. Ne voulant pas faire de peine à Richard, Nada achète un autre chien qu'elle présente comme Spark deux fois de suite.

<sup>69</sup> La défense contre l'androgynie n'est pourtant pas le seul fait de Girard, bien entendu, et est revendiquée également par des théoriciennes féministes, dont Françoise Héritier, qui écrit : « Point d'identité sans différence pour lui donner son sens et sa vérité. Vouloir parvenir à l'indifférenciation entre les sexes, c'est ne pas tenir compte d'un donné avec lequel le vivant doit composer, à savoir l'existence de la différence sexuée. [...] [L]a lutte contemporaine pour que les femmes accèdent à la liberté et à la dignité de personne [...] a pour objet un rééquilibrage politique, intellectuel et symbolique des catégories qui forment le social » (Héritier, 2002, p. 207).

<sup>70</sup> Notamment dans ce « plus ancien souvenir » que Richard rapporte au début du texte : « [Nada] porte une robe de chambre rose exactement comme la mienne, de la même couleur, avec un ruban soyeux attachée à la gorge » (« She is wearing a pink nightgown just like mine, the same color, with a silky ribbon tied at her throat » [EP, p. 24]).

les gens sont habillés, ce que dénote, par exemple, le soin avec lequel il relève chacune des tenues de sa mère<sup>71</sup>. Contrairement à Mulryan, qui voit dans cet intérêt la marque de l'identité de femme de Oates derrière la voix de son personnage masculin<sup>72</sup>, il me semble que Richard exprime par là son identification problématique avec sa mère.

Cette identification du fils à Nada transparaît fréquemment, ne serait-ce que dans l'entreprise d'écriture de Richard. Preuve inversée de cette tendance, le fils dit peiner à reconnaître tout lien avec son père, contrairement à son positionnement vis-à-vis de Nada :

Ma pauvre mère... Aussi perverse et égoïste qu'elle ait pu être, je n'ai jamais, fût-ce un instant, douté qu'elle fût ma mère. C'était de mon père que je doutais. Je restais dans l'attente de l'apparition d'un autre homme, non pas celui qui surgissait dans une pièce, au large sourire très jeune et humide qu'avait mon père, mais un autre qui arriverait d'un pas posé, confiant, et ferait la loi.

(My poor mother... Perverse and selfish as she was, I never for an instant doubted that she was my mother. It was my father I doubted. I kept waiting for another man to appear, not bounding into the room with that bulky, boyish, wet grin my father had but walking quite sedately and confidently in, taking over [EP, p. 46].)

À ce titre, comme Richard est pris dans l'identification avec la mère et le rejet complet du père, il n'est pas étonnant – et ce n'est certainement pas la trace d'une négligence de Oates – qu'il présente les traits d'une hybridité complexe et problématique qui contribue à créer l'impression d'indifférenciation générale. Fait intéressant, Nada encourage cette identification en mettant Richard en garde contre le modèle d'Elwood. C'est le cas dans la scène où la mère donne à Richard une série de conseils pour faire bonne impression lors de son entretien à l'école Johns Behemoth. Parmi ces conseils, celui sur lequel elle insiste le plus, appuyé par une interjection, est le suivant : « Pour l'amour du ciel, ne ressemble pas à ton père » (« Don't, for God's sake, look like your father [EP, p. 31] »). Protéiforme,

<sup>71</sup> Dans son article déjà mentionné, Mulryan analyse en détail plusieurs exemples de cet aspect du récit de Richard (Mulryan, 1993).

<sup>72</sup> Un commentaire qui, d'ailleurs, est extrêmement réducteur et essentialisant pour l'écrivaine qu'est Oates, mais aussi pour toutes les femmes qui le liront.

l'hybridité de Richard, qui semble imposée par Nada, s'inscrit en porte-à-faux dans la séparation stricte des sexes en vigueur dans l'univers de la *suburbia*.

Dans le texte, les caractéristiques sexuelles connaissent également un second traitement, cette fois, contradictoire : il s'agit de l'exacerbation jusqu'à la caricature des qualités et des attributs traditionnellement associés aux deux sexes. Forcé jusqu'à l'invraisemblance, le trait générique tourne alors le personnage en type humain monodimensionnel – une tendance qui fonctionne également comme facteur d'indifférenciation, puisque toutes les autres différences se confondent en une seule. C'est ce qu'illustre la première description d'Elwood : présenté comme un homme bedonnant, fêru de catch, de viande rouge et de pommes de terre<sup>73</sup>, le père de Richard est un amateur de scotch inculte qui transpire abondamment. Ironie du récit, à l'âge adulte, Richard ressemble étrangement, quoique d'une manière encore plus caricaturale, à ce père qu'il méprise. Les quelques descriptions qu'il donne de lui-même le présentent comme un obèse qui mange sans finesse et à l'excès, et qui sue à grande eau (p. 3-5 et 218-219 notamment). Dans l'univers de la banlieue, tout se passe comme si l'avenir du genre masculin ne pouvait exister que dans la conformité avec un modèle unique.

Mais l'indifférenciation ne s'arrête pas aux signes extérieurs d'hybridité des membres de la communauté de Fernwood, puisqu'elle semble caractériser la communauté en tant qu'entité. De fait, rien ne semble tenir ensemble les habitants de Fernwood. Aucune trace ne laisse transparaître la présence d'une structure ou d'une hiérarchie sociale. Retenons par exemple le bouleversement, voire carrément l'inversion des générations visible dans ce roman où les enfants prennent soin de leurs parents. C'est ainsi que le jeune Gustave, camarade de classe de Richard, répond à la place de sa mère sur ses consommations et son emploi du temps (*EP*, p. 48-51). Dans cette scène, la condescendance paternaliste de Gustave envers sa mère éclate avec le plus de force quand il dit à Richard : « Ma mère est à

<sup>73</sup> « il aimait les steaks avec une sauce aux champignons, les steaks à l'ail, les steaks à la plancha, et les steaks plantés à travers leur cœur saignants sur des pics en argent, un seul type de pommes de terre (en purée) et du pain premier prix pâteux en grandes quantités » (« he liked steaks with mushroom sauce, steaks with garlic, steaks on boards, and steaks pierced through their bloody hearts on silver sticks, only one kind of potato (mashed) and lots of cheap doughy bread » [*EP*, p. 19])



un âge où, tu sais, je dois prendre soin d'elle »<sup>74</sup>, avant d'exprimer son embarras devant le fait même d'avoir une mère<sup>75</sup>. Toutefois, il convient d'observer que ce traitement ne concerne pas seulement sa mère. Le père n'est pas épargné puisque Gustave s'excuse plus loin de l'attitude rustre de son père, quand celui-ci les emmène à un concert (EP, p. 107-110).

À ce titre, il est remarquable qu'il n'y a qu'un étranger complet, l'éditeur tout juste arrivé de New York, Mr. Body, qui semble capable de poser un regard détaché – et plein d'effroi – sur Fernwood et ses habitants : « Sommes-nous quelque part dans l'espace ou s'agit-il d'une maladie mentale ? »<sup>76</sup>. Non seulement ce regard de l'extérieur redouble-t-il et prolonge-t-il celui du lecteur<sup>77</sup>, mais il contribue aussi à isoler Fernwood, ou plus exactement, les banlieues américaines dans toute leur spécificité et leur caractère extraordinaire.

Ce dernier indice ainsi que les autres formes d'indifférenciation citées précédemment confirment la présence, dans l'univers de Fernwood, de ce que Girard identifie comme une crise d'indifférenciation. Fait intéressant, comparé au « Torrent », la perspective a changé : alors que chez Hébert, du fait même de son absence de description dans le singulier qui le désignait, le village incarnait l'idée d'une indifférenciation totale, chez Oates, c'est par sa caractérisation extrême que la réalité de l'indifférenciation de la *suburbia* éclate. Dans un texte comme dans l'autre, selon des modalités contrastées, l'identique et le même règnent, de telle sorte que l'équilibre social semble menacé d'effondrement. Dans *Expensive People*, c'est sur un fond de conformisme et d'uniformité sociale, esthétique et morale écrasant que se détache Nada ; par son irréductible étrangeté, elle dérange, dans une logique que Girard décrit ainsi :

Puisque la crise est avant tout celle du social, il existe une forte tendance à l'expliquer par des causes sociales et surtout morales. Ce sont les rapports

<sup>74</sup> « My mother is at that age now, you know, where I have to watch out for her » (EP, p. 49).

<sup>75</sup> « c'est toujours une situation embarrassante. Avoir une mère, je veux dire » (« it's always an awkward situation. Having a mother, I mean » [EP, p. 49]).

<sup>76</sup> « Is this a location in space or a condition of the brain ? » (EP, p. 174).

<sup>77</sup> De fait, comme l'a montré Pinsker (1979), la description de Fernwood est clairement satirique, par l'association d'images excessivement positives (dont le Paradis cité plus haut) et l'impression d'enfermement qui traverse le texte ; loin d'être séduit, le lecteur ne peut qu'être terrifié par le huis clos collectif qu'est la *suburbia* oatesienne.

humains après tout qui se désagrègent et les sujets de ces rapports ne sauraient être complètement étrangers au phénomène. Mais plutôt qu'à se blâmer eux-mêmes, les individus ont forcément tendance à blâmer soit la société dans son ensemble, ce qui ne les engage à rien, soit d'autres individus qui leur paraissent particulièrement nocifs pour des raisons faciles à déceler. Les suspects sont accusés de crimes d'un type particulier (Girard, 1982, p. 1242).

Voyons maintenant comment s'orchestrent le meurtre de cette étrangère qu'est Nada, ainsi que le statut de la parole du fils dans le récit de sa mort.

#### 2.3.4 « The Sniper »

Dans « Le Torrent », j'ai identifié le *kairos*, c'est-à-dire le moment de rupture décisif, comme l'intrusion de l'homme du fossé. Incarnant le monde extérieur, c'est-à-dire l'au-delà de la symbiose mère-enfant, ce dernier enclenche le processus de séparation de François et Claudine. L'emprise directe de la mère sur le fils est alors, jusqu'à un certain point, rompue, et celui-ci parvient à poser la mère comme objet distinct de lui, pour finalement la tuer.

Dans *Expensive People*, les choses se passent quelque peu différemment, quoique selon une logique comparable. Premièrement, la situation de départ de Richard, ce n'est pas l'omniprésence aliénante d'une mère, mais une forme d'emprise négative, c'est-à-dire de peur du départ maternel<sup>78</sup>. Ainsi, il n'y a pas, à proprement parler, de symbiose entre Richard et Nada, autre que celle qu'il tente de créer, en se liant à Nada à jamais, dans le récit de la possession qu'elle exerce sur lui – une possession à sens unique.

En outre, si le monde extérieur est vague chez Hébert, dans *Expensive People*, c'est un lieu désigné par son nom (New York) et par celui des hommes qui le peuplent. Nouveau contraste d'importance avec « Le Torrent », le fils ne part jamais à la rencontre d'« un visage d'homme », puisque celui-ci – ou, plutôt, ceux-ci – sont directement amenés par la mère. En

<sup>78</sup> « Je voulais la serrer contre moi et lui dire "S'il te plaît, sois heureuse ! S'il te plaît, reste à la maison cette fois-ci !" » (« I wanted to throw my arms around her neck and say, "Please be happy ! Please stay home this time !" » [EP, p. 43]).

d'autres termes, chez Oates, la séparation de la mère et du fils est véritablement subie par ce dernier, qui assiste, impuissant, au manège des hommes qui se dressent entre Nada et lui. Cette vérité éclate dans le nom même de l'éditeur, « Mr. Body », figé dans son genre du fait du titre qui le désigne invariablement, et présenté comme irréductiblement physique et sexuel pour la mère.

Si François ne prend jamais de décision quant au matricide, qui résulte d'un mouvement irréfléchi et flou, Richard s'y résout par étapes – des étapes significativement rythmées par la valse des hommes de Nada. Chacun – le proviseur Nash de l'école de Richard, Mr. Sheer, Mr. Body – correspond à autant de moments d'un *kairos* qui apparaît ici comme fragmenté<sup>79</sup>. À ce titre, il n'est pas anodin que la première fois où Richard pense à la mort de Nada soit inséparable de la présence d'un homme, son coiffeur, Mr. Stanevicius. Rendu jaloux par la proximité de sa mère et d'un homme, Richard les épie :

Mr. Stanevicius observe Nada avec une froide indifférence. Je dois déplacer ma chaise de quelques centimètres pour tout voir, même si cela doit me briser le cœur. *Vogue* sur mes genoux rabougris, je lève les yeux vers Nada, jaloux de Mr. Stanevicius et amer devant son indifférence, son rasoir désinvolte et ses cheveux blonds et raides, brossés vers le haut ; elle s'assoit, il l'enveloppe dans un linge blanc, son poids est porté sur un seul pied tandis qu'il lui pose des questions sur quelque chose, et son rasoir entre en action, ses mains se déplacent avec adresse autour de l'humble tête mouillée de Nada, et le danger dans lequel elle se trouve me terrifie tout à coup. Est-ce possible que Nada meure ? Meure un jour ? Que son sang charmant soit versé ?

(Mr. Stanevicius eyes Nada with cool indifference. I have to inch my chair out a little so that I can see everything, although it might break my heart. With *Vogue* on my meager lap I look up to watch Nada, jealous of Mr. Stanevicius

<sup>79</sup> Là où Richard prend une date arbitraire à laquelle il fait remonter son propre processus de désintégration : « Je veux préserver une chronologie artificielle mais convaincante, pour créer une impression de développement – non, disons plutôt de dégénération – chez l'enfant-héros. Fixons donc arbitrairement la date au 20 janvier 1960 : c'est là que j'ai commencé à me désintégrer » (« I want to preserve a phony but convincing chronology, so that there is the impression of development – wrong word : degeneration – in the child-hero. So let's arbitrarily fix the date as January 20, 1960, when I began to disintegrate » [EP, p. 40-41].)

and resentful of his indifference, his flippant razor and his stiff, high-brushed blond hair; she sits, he drapes a white cloth around her, he stands with all his weight on one foot while he questions her about something, then his razor begins, his hands move deftly about her wet humble head, and the danger she is in suddenly terrifies me. Is it possible that Nada might die? Someday die? That her lovely blood might be spilled? [EP, 81])

Derrière ce premier triangle entre la mère, le fils et un inconnu (c'est-à-dire un homme autre que le père) qui les sépare, l'idée de mort violente surgit de manière très saisissante et visuelle. Or, dès cet événement fondateur, c'est déjà Richard, en tant qu'écrivain, qui commet le meurtre – puisque c'est lui qui rend dangereux les mouvements du coiffeur. Seule l'imagination de Richard, et non pas le geste du coiffeur, fait du rasoir une arme contre Nada. En outre, dans ce passage, les deux adjectifs appliqués à la mère, « charmant » et « humble », la réifient et font d'elle un objet et une victime entre les mains des hommes : celles du coiffeur d'abord, et comme en prolepse, celles de son fils plus tard.

Je l'ai dit, une longue liste d'hommes fait suite à la première apparition du coiffeur : il y a le directeur de l'école, Dean Nash, l'amant de Nada, Mr. Sheer (jamais vu, jamais décrit, comme une présence invisible et menaçante qui pèse sur le fragile équilibre de la vie de famille de Richard [EP, p. 104-105]), l'éditeur, Mr. Body, et le dentiste de Richard. En quelque sorte, tous ces hommes successifs créent en crescendo une menace qui se précise et se rapproche, avant d'exploser avec l'apparition devant Richard, tapi dans le placard de sa mère, d'un homme nu (EP, 'p. 194). Pour Richard, cette scène est si déterminante qu'il l'annonce dès les premières pages de son récit (EP, p. 5).

À mon sens, s'il fallait désigner un *leitmotiv* unique, ce serait cette scène, à l'issue de laquelle Richard décide de tuer Nada. En apparaissant dans sa nudité d'homme adulte, l'inconnu exhibe devant le jeune garçon qu'est Richard les attributs dont il est, quant à lui, dépourvu. Ce faisant, il le nargue en lui montrant indirectement qu'il prend, dans la vie de Nada, la place que Richard ne peut briguer. Jamais nommé, cet homme tient lieu de mâle absolu, à l'instar de l'homme du fossé du « Torrent ». C'est alors que Richard devient « mineur » (*ibid.*). En d'autres termes, à sa minorité objective, c'est-à-dire à sa dépendance et



sa relativité vis-à-vis de ses parents, s'ajoute une minorité subjective, qui est la certitude d'être un personnage secondaire dans sa propre vie. Alors qu'accollée à la fonction d'écrivaine pour qualifier Nada au début du roman, l'épithète « mineur » était positive, un gage de qualité, appliquée à Richard, elle devient synonyme d'inutilité et de superfluité.

Apogée des multiples intrusions d'hommes dans la vie de Nada, cette scène doit être également rapprochée du moment où Richard a su (par son père) qu'en apprenant sa grossesse, Nada avait envisagé d'avorter (*EP*, p. 86-89). Clairement mise en image par l'apparition de l'homme nu, la sexualité de Nada se veut libre – c'est-à-dire libre de conséquences qui lui interdirait d'être écrivaine, libre d'enfant. À la lumière de la nouvelle de « l'avortement raté » (« The Abortion That Failed » [*EP*, p. 99]) selon l'expression de Richard, son désir matricide peut aussi se lire sur le mode d'une vengeance. Tuer Nada signifie ôter la vie à celle qui avait souhaité sa disparation.

Dernière scène qui participe, du moins de loin, au *kairos* diffracté d'*Expensive People*, la lecture que fait Richard de la nouvelle de sa mère, « The Molesters », joue un rôle déterminant dans l'articulation de son projet de tuer Nada. C'est à l'issue de sa lecture qu'il décide d'acheter un fusil<sup>80</sup>. Dans cette nouvelle de Nada, une petite fille de six ans est victime de violences sexuelles de la part d'un homme adulte. Divisée en trois sections commençant invariablement par la phrase « [j]'ai six ans » (« I'm six years old »), la nouvelle raconte en trois couches successives un épisode unique et ses suites, à partir de perspectives différentes ne pouvant être superposées les unes aux autres. Cette métaphorisation de l'indicible de la maltraitance, que Richard interprète jusqu'à un certain point comme sa propre situation, lui donne peut-être la certitude que jamais les agressions sur l'enfant ne cesseront. Le retour presque obsessionnel de la couleur noire, assimilée en un point à du goudron « qu'on ne peut pas laver » (« that you can't wash off » [*EP*, p. 150]) évoque peut-être aussi, pour Richard, la

<sup>80</sup> Et la lecture du meurtre par coup de fusil semble alors se prêter à une lecture simple (sinon carrément simpliste) : après avoir vu le sexe de l'homme, probablement une fois son érection retombée, Richard s'empare du fusil clairement phallique et en l'occurrence long et dur pour pénétrer le corps de sa mère. Pour satisfaisante d'un point de vue logique que soit cette interprétation du meurtre, elle isole selon moi la toute fin du roman et ne permet pas de rendre compte de la complexité des enjeux présents dans la scène finale du matricide.

permanence d'une tache entre sa mère et lui qu'aucune rédemption ne pourra effacer. Mis en face de cette prise de conscience, il voit voler en éclats les belles images de sa vie de famille, ce qu'achève l'irruption de l'homme nu.

Selon mon analyse, ces trois moments distincts – l'annonce de l'avortement, la lecture de la nouvelle et l'apparition de l'homme nu – consacrent le passage pour Richard du statut de victime à celui de persécuteur-agissant. De fait, si l'on observe de près les trois torts de Nada qui décident Richard à commettre un matricide, ce sont trois manquements à l'ordre patriarcal : l'avortement était alors illégal ; en étant écrivaine, Nada exerce un métier traditionnellement réservé aux hommes ; en ayant des relations sexuelles adultères à l'intérieur de sa maison, elle enfreint les règles sacrées (au sens profane, c'est-à-dire social) qui régissent sa condition d'épouse. En mettant en avant ces trois transgressions de Nada, Richard situe le geste qu'il s'apprête à commettre non pas dans une logique individuelle et privée (c'est-à-dire la rancœur de l'enfant laissé-pour-compte par sa mère), mais dans une perspective de justice sociale. Cette stratégie discursive fonctionne presque comme un appel au lecteur, devant qui Richard agite les crimes de Nada, en reléguant au deuxième plan les motifs personnels de son acte. Dès lors, le fils adopte une position de persécuteur (c'est-à-dire presque de justicier) plutôt que de meurtrier, et fait passer le meurtre au rang de sacrifice. Or, les modalités spécifiques du matricide confirment cette impression.

Littéraire dans ses origines puisque la lecture de « The Molesters » y a décidé Richard, le matricide l'est aussi dans ses formes. C'est par l'écriture et la lecture que Nada est assassinée. En effet, n'oublions pas que le plan de Richard est une mise en pratique d'un projet littéraire de sa mère :

Idée pour un roman court : le jeune homme (comme J ?) mène deux vies, une publique, l'autre secrète. achète un revolver. fait peur aux gens, ne les blesse pas. Je peux faire durer cela trois épisodes, mais pas plus, ça va... et puis le quatrième, quand on s'est habitué aux autres, aboutit au meurtre : planifié tout du long, même si peut-être, il ne le savait pas. (Trop convenu ? Devrait-il ou non le savoir ?) Le sniper. « Le Sniper ». Je trouverai un thème plus tard.

(Idea for a short novel: the young man (like J?) leads two lives, one public and the other secret. buys a gun. frightens people, doesn't hurt them. I can stretch this out to three episodes but no more, fine... then the fourth, when you've been conditioned to the others, results in the murder: planned all along though maybe he didn't know it. (Too corny? Should he know it, or not?) The sniper. "The Sniper". I'll think of a theme later [EP, p. 98].)

Cette référence ironique, sadique, montre que c'est par son refus de se contenter de sa position d'épouse et de mère rousseauiste (celle qui se sacrifie pour sa famille) que Nada l'écrivaine se rend criminelle aux yeux de Richard (et de Fernwood tout entier, derrière lui). Dans *La Femme et le sacrifice*, Anne Dufourmantelle détaille cette idée de transgression par l'écriture de la manière suivante :

La femme qui crée transgresse un ordre primitif : celui des mères, qui donne l'enfantement pour seule voie de création et avec elle cette intime espérance : « Reste avec moi, ne m'abandonne pas, tu es la chair de ma chair », avec le silence aussi chargé de violence, d'abandon, d'indifférence; tout ce que l'on dit ou pas si souvent au nom de l'amour. Ses poèmes, ses tableaux, inventions, musiques, espaces lui font refuser ce qui a enchaîné tant de mères à une vie de soumission à l'autre (quel que soit cet autre), mais aussi, très souvent, à la mélancolie de sa propre mère qui la ramène éternellement du côté de la fatalité. Son œuvre, plus forte qu'elle, lui fait refuser de dire oui à l'enfant, à l'amant, à l'époux, à un maître intellectuel, à qui que ce soit, sans avoir vécu, sans avoir eu le droit d'exister par elle-même, d'explorer les chemins de sa création. Parce qu'on n'existe jamais pour « soi », et l'artiste moins que tout autre, femme ou homme (Dufourmantelle, 2007, p. 272).

Toutefois, ce n'est pas en rival des créations artistiques de Nada que Richard la tue, mais littéralement chaussé des bottes de son père – comme s'il ne pouvait s'y résoudre à sa propre place, ou plus exactement, en étant dans ses propres chaussures<sup>81</sup>. Pour anecdotique qu'il soit, ce détail apparaît comme symptomatique de la conception qu'a Richard de son propre rapport avec Nada. Ce qu'il semble dire en enfilant les bottes de son père, c'est que, selon

<sup>81</sup> « Je descendis à la cave et sortis, d'une boîte en carton que personne n'avait pris la peine de défaire lors des deux derniers déménagements, une paire de vieilles bottes de chasse qui appartenait à Père » (« I went down to the basement and hunted up, in a cardboard box no one had bothered to unpack for the last two moves, a pair of Father's old hunting boots » [EP, p. 209]).

lui, pour atteindre Nada, il faut être un homme, ou avoir du moins les apparences d'un homme. Pour un jeune garçon, en l'occurrence, son fils, elle est hors de portée. Mais c'est également un indice supplémentaire de ce que Richard ne souhaite pas donner l'impression qu'il accomplit le meurtre en son propre nom. Dans un récit marqué par la préférence à l'égard de la mère, cette première identification au père exprime avec force que, dans le matricide, Richard se range, à la manière d'Oreste, du côté du père – c'est-à-dire, je l'ai souligné, de l'incarnation de l'esprit de Fernwood. Dans ce choix, le fils exprime la portée sacrificielle du matricide qui ne se réduit pas à un meurtre personnel et privé.

Si, comme dans « Le Torrent », le contexte général du matricide est représenté, le moment de la mort ne l'est guère plus chez Oates que chez Hébert. De fait, plus le moment du matricide se rapproche, moins le récit est détaillé. Après avoir minutieusement rapporté l'appel alibi qu'il passe à son ami Gustave (*EP*, p. 210-211), Richard raconte la mort en trois lignes :

Je fis à peine attention à Nada [...], comme si elle n'existait plus pour moi, sauf pour lever le fusil et lui tirer dessus, tandis que le canon amenait le télescope à mon œil, comme si une force terrible l'éloignait de moi.

(I hardly took notice of Nada [...], as if she no longer existed for me, except to raise the rifle and fire at her, the barrel of the gun swerving up to bring the telescope to my eye as if some terrible force were sucking it from me [*EP*, p. 211])

Si ce récit est court, la phrase est longue, complexe, et ôte presque toute responsabilité à Richard au moyen de plusieurs stratégies narratives. Premièrement, Richard n'est ici sujet que du verbe « take notice » – un verbe modifié négativement par l'adverbe « hardly » – et qui le place en qualité de spectateur distrait plutôt que comme meurtrier agissant. Cette impression est confirmée par le fait que les verbes d'action qui décrivent le moment précis où part la balle sont à l'infinitif et sans sujet exprimé. Le fusil, en revanche, est animé d'une « force terrible », comme s'il agissait de son propre gré, dans une quasi-personnification dont l'effet, là encore, est de déresponsabiliser Richard. Enfin, l'expression « the barrel of the gun », qui, à l'oreille, en rappelle une autre, « barrel of fun » (utilisée pour décrire une



situation très amusante), crée un effet d'incongruité totale à ce moment tragique de l'histoire. La distance que Richard exprime vis-à-vis de la mort de sa mère semble ici à son comble.

De surcroît, Richard semble même incapable de nommer le matricide – une impossibilité qui intervient dès le début du récit. Ainsi, quand il annonce le meurtre dont il va se rendre coupable, c'est avec un pronom impersonnel, « cela » :

Ai-je cessé de grandir le jour où « cela » est arrivé, notez l'habile passivité de cette expression, comme si ce n'était pas moi qui avais fait arriver « cela », ou me suis-je figé dans ce que j'étais, et qu'à l'extérieur de cette carapace, couches sur couches des dépôts graisseux s'étaient formées ?

(Did I stop growing that day when « it » happened, note the shrewd passivity of that phrase, as if I hadn't made « it » happen myself, or did I maybe freeze into what I was, and outside of that shell layers and layers of fat began to form ?<sup>82</sup> [EP, p. 4].)

Ce faisant, Richard crée une impression de détachement total d'avec le matricide, une impression que complètent d'autres stratégies narratives, en créant une tension entre des faits ou des témoignages qui innocentent complètement Richard, alors que celui-ci continue de revendiquer le meurtre – d'une manière de moins en moins convaincante pour le lecteur. Comme en écho au « Torrent », Richard rapporte qu'il a été déclaré non coupable par son système judiciaire. Non seulement n'a-t-il pas été attrapé au moment du meurtre (ou même de ses entraînements préalables dans les rues de Fernwood), mais en plus, quand il confesse le crime<sup>83</sup>, il n'est pas cru (EP, p. 215). Deuxièmement, et malgré ses protestations, Richard

<sup>82</sup> On notera également ici que l'annonce et la confession du meurtre sont noyées dans un flot de paroles, en digression, comme s'il ne pouvait apparaître en proposition principale en raison de son caractère scandaleux.

<sup>83</sup> « quand je fus capable de parler à nouveau, je dis à Père que c'était moi. Je le revois se pencher vers moi, rapprocher son oreille de ma bouche – les volutes et les boucles de cette oreille – mais il se contenta de rire fort. Puis il cessa de rire. Il pensait que j'étais fou. Je dis à mon docteur que c'était moi qui avait tué ma mère, mais lui aussi pensa que j'étais fou. Alors, je commençai à crier et à hurler que c'était moi et personne d'autre, et tout le monde pensa que j'étais fou, les salauds ! » (« when I was well enough to talk I told Father that I had done it. I remember him bending to me, his ear moving toward my mouth – the pink swirls and coils of that ear – but he only laughed loudly, then he stopped laughing. He thought I was crazy. I told my doctor that I was the person who had killed my mother, and he too thought I was crazy,

rapporte qu'il a fait l'objet d'un diagnostic de folie par une autorité officielle, son psychologue, le Dr. Saskatoon (*EP*, p. 217). Troisièmement, Richard rapporte que le fusil – qu'il a dissimulé immédiatement après la mort de Nada – a disparu (*EP*, p. 215-216). Par une habile stratégie narrative, Richard tente ainsi de prouver à son père incrédule qu'il est bien l'assassin. Pour le lecteur, qui commence à douter de l'authenticité de cette histoire et qui, peut-être, s'identifiera alors au père qui réclame une preuve, la disparition du fusil ne peut qu'entraîner un plus grand doute devant le scénario rapporté par Richard. Quatrièmement, Richard raconte qu'un second *sniper* a également confessé le meurtre de Nada avant d'être, lui aussi, innocenté par la justice américaine (*EP*, p. 215).

Selon moi, ce dernier détail semble fondamental pour saisir la fin du roman. Avant tout, l'existence d'un second *sniper* semble symptomatique de la crise d'indifférenciation qui règne à Fernwood, au point où le mimétisme conduit à l'imitation de la violence meurtrière. Mais l'apparition de ce double mystérieux paraît également annoncer la complicité de Fernwood dans le meurtre de Nada, puisque spontanément, un inconnu dit avoir eu envie de tuer la mère. Ce détail fonctionne comme preuve ultime du statut sacrificiel de la mort de Nada, qui semble avoir été souhaitée par un autre, et par métonymie, par tous, c'est-à-dire par Fernwood au complet.

Par ailleurs, je l'ai dit, Richard n'a jamais été accusé, malgré ses protestations de culpabilité. Tout se passe comme si la *suburbia* s'efforçait de dissimuler l'identité du coupable et prenait collectivement le crime en charge. Et en effet, à la façon du « lynchage unanime » girardien (Girard, 2003, p. 7), personne n'est individuellement accusé du crime de Nada. La collectivité au complet semble s'être soudée derrière l'assassin, qu'il s'agisse de Richard ou non. C'est à ce titre que Richard devient persécuteur-agissant, car, en tuant Nada, il débarrasse la communauté du parasite qu'elle était aux yeux de Fernwood. En d'autres termes, la portée du matricide dépasse largement la seule sphère individuelle et rejoint l'intérêt collectif.

---

and I began shouting and screaming that I had done it, no one else, and everyone thought I was crazy, the bastards ! » [*EP*, p. 215]).

### 2.3.5 Le retour au désordre

Comme dans « Le Torrent », le matricide n'amène pas la paix. De fait, pour décrire les suites de la mort de Nada, Richard insiste sur le chaos qui sévit dans sa tête et le retour du désordre initial de la *suburbia*. Immédiatement après le matricide, il se décrit comme désorienté – une désorientation qui n'est pas sans rappeler celle de François : le sentiment d'assister à l'explosion du monde, et de perdre toute notion du temps (EP, p. 212), et non pas de renaître (« come alive », EP, p. 211) comme il s'y attendait. À sa manière, Richard connaît le même « matin » synonyme de répétition et d'échec, que François.

Au sein de la communauté de banlieue, Richard demeure dans ce qu'il désigne comme « the Normal World » (EP, p. 218), écrit avec des initiales majuscules, comme pour souligner tout à la fois l'arbitraire et la puissance de ce qu'il désigne ainsi. L'ordre « normal » qui revient est le même que celui du début du cycle victimaire, puisqu'Elwood se remarie très rapidement à une jeune divorcée marginale de la communauté, Mavis Grisell (EP, p. 216-217). Ainsi, le « vide » créé par la disparition de Nada est immédiatement comblé.

Pas plus que dans « Le Torrent », le sacrifice de la mère n'a eu les suites escomptées : Richard n'est pas libéré de l'emprise de Nada, et l'ordre injuste et conformiste de la *suburbia* est restauré. À la fin du roman, la banlieue et son mode de vie semblent triompher, et Richard en est l'emblème malheureux : du haut de ses 250 livres, il incarne son affluence et sa prospérité matérielle, mais également ses conséquences néfastes sur l'individu et le groupe. Le « Monde Normal » de Fernwood se referme alors sur Richard et la banlieue, toujours marqués par le désordre que la mort de Nada a laissé inchangé.

Pire, la fin du roman semble tendre vers un avenir de mort, et pas seulement pour Richard qui annonce son suicide prochain (EP, p. 218-219). De fait, dans les quelques bribes de la vie de Nada livrées dans les dernières pages du roman (EP, p. 213-215), les vrais détails de sa vie apparaissent et laissent transparaître la logique d'un continuum sacrificiel dufourmantellien. Dévoilant ainsi la vraie vie de Nada – non pas les aventures romanesques et nobles d'une immigrée russe fuyant la guerre, mais le quotidien terne d'une fille pauvre

née dans un milieu ouvrier, et qui s'est efforcée d'en sortir – Richard donne au lecteur les clés pour comprendre sa mère. En effet, les obstacles que Nada a rencontrés pour créer la vie qu'elle voulait et le passage obligé par l'image de « mauvaise fille » (« bad girl » [EP, p. 214]) qu'elle est devenue aux yeux du monde expliquent à la fois son ambition pour son fils et sa dureté, mêlée d'indifférence, à l'égard des autres. Dans la logique de Dufourmantelle, ce trauma qu'elle a répété et infligé à son mari et à son fils ne peut que conduire à d'autres sacrifices – peut-être à celui de Mavis Grisell, qui occupe désormais la place de Nada, et qui est désignée comme « la deuxième Mrs. Everett » (« the second Mrs. Everett » [EP, p. 216])<sup>84</sup>. Or, dans la mesure où Richard présente en creux ce continuum, et, à ce titre, identifie sa mère comme victime, il ne peut être considéré comme un persécuteur-narrant. Certes, je l'ai dit, il décrit sa mère comme monstrueuse et criminelle au sens girardien ; toutefois, en laissant transparaître plusieurs failles dans la construction de l'étrangèreté parasitaire de la mère, Richard ne pousse pas la persécution jusqu'au bout – au contraire, il en révèle les ressorts au lecteur.

### 2.3.6 Conclusion

Au début d'*Expensive People*, Richard commente son travail d'écrivain de la manière suivante :

<sup>84</sup> À ce titre, peut-être faudrait-il voir l'irruption du dernier homme du roman comme un nouveau *kaïros* annonciateur de sacrifices à venir ? Cet homme, c'est le *vrai* père de Richard, qui apparaît ainsi : « Il fondit sur moi et dit : "Écoute moi bien, sale morveux, espèce de taré névrosé, toutes ces conneries, c'est terminé ! Mavis va être ta nouvelle mère, et si ça ne plaît pas, tu peux aller te faire voir ! J'en ai ma claque de jouer le rôle minable du père à l'américaine ! J'en ai ma claque de sourire et de me serrer les dents et d'en prendre plein la poire, de toi ou ta mère, tous les deux. À partir de maintenant, ça va changer. Fini *Papa* Elwood, joyeux et indulgent – maintenant, je suis ton *père* que tu vas respecter, mon pote, ou je te fous dehors. Rien à faire que tu sois jeune ou taré."

À cet instant, j'ai reconnu mon vrai père, qui me criait dessus par la bouche de cet homme familier. »

(« He came right to me and said, "Look, you little brat, you neurotic little nut, I'm through with all this horseshit ! Mavis is going to be your new mother, and if you don't like it you can go to hell ! I've had enough of this lousy American father bit ! I've had enough of smiling and gritting my teeth and taking it in the guts, from you or your mother, both of you, and from now on things are going to be different. It's no happy, forgiving Elwood *Daddy* – it's going to be your *Father* whom you are going to respect, Buster, or get the hell out, I don't care how young you are or how nuts."

And I recognized then my real father, who was shouting at me out of that familiar man's face. » [EP, p. 217])



Mes mémoires ne se terminent pas d'une manière [...] conventionnelle ; ils ne sont pas bien structurés ou agencés par le destin comme le fait l'architecture romanesque. Ils ne sont certainement pas planifiés à l'avance. Ils n'ont pas de conclusion mais se contentent de disparaître peu à peu, tout comme ils ont commencé. C'est la vie. Mes mémoires ne sont pas des confessions, et ce n'est pas de la fiction écrite pour me remplir les poches ; c'est tout simplement... je ne sais pas vraiment ce que c'est. Je ne saurai pas ce que j'en pense avant de les avoir terminés [...] Ces mémoires sont une hachette qui tailladera ma propre chair et celle de tous ceux qui essaient de s'interposer.

(my memoir will not end in any [...] convenient way ; it isn't well-rounded or hemmed in by fate in the shape of novelistic architecture. It certainly isn't well-planned. It has no conclusion but just dribbles off, in much the same way it begins. This is life. My memoir is not a confession and it is not fiction to make money ; it is simply... I am not sure what it is. Until I write it all out I won't even know what I think about it. [...] This memoir is a hatchet to slash through my own heavy flesh and through the flesh of anyone else who happens to get in the way [EP, p. 3-4]).

Le récit ne constitue pas des confessions, mais des mémoires – cette distinction est réaffirmée par Richard à plusieurs reprises tout au long de son récit<sup>85</sup>. À la lumière de l'analyse que je viens de faire, posons à nouveau la question du statut du texte et de la parole de Richard. Certes, de diverses manières, le texte semble démentir cette affirmation, et notamment, la sentence tragique que Richard énonce à la fin du texte : « rien n'est plus terrible que de commettre un crime et de rester libre, rien n'est plus terrible que d'être un meurtrier sans subir le châtement d'un meurtrier »<sup>86</sup>. Or, avec son récit, Richard crée les conditions de possibilité du châtement, en avouant, c'est-à-dire en confessant le matricide.

Toutefois, plusieurs éléments relevés lors de cette étude tendent à prouver que *Expensive People* – le texte de Richard – n'est pas un texte de confessions. Tout d'abord, il y a les nombreuses stratégies discursives et narratives qui contribuent à jeter le doute sur la

<sup>85</sup> Fait remarquable, si Richard refuse d'identifier son texte comme confessionnel, c'est le mot qu'il choisit pour décrire l'autoaccusation du deuxième *sniper* (« What about the Baptist who *confessed* ? Nothing happened to him either. He disappeared from the newspaper, and that was that. They didn't believe his *confession* either » – je souligne [EP, p. 215]).

<sup>86</sup> « there's nothing more terrible than to commit a crime and still be free, there's nothing more terrible than to be a murderer without a murderer's punishment » (EP, p. 217).

culpabilité réelle de Richard. Mais il y a aussi, et surtout, le sous-entendu de la portée collective de son geste, en conformité avec la *suburbia*, sa loi et ses habitants. Avec sa désignation indirecte d'une instance agissante à travers lui, Richard perd également, du moins en partie, sa responsabilité dans la mort de Nada. À ce titre, je rejoins Elaine Showalter selon qui le narrateur d'*Expensive People* a beaucoup à voir avec le Humbert Humbert du *Lolita* de Nabokov<sup>87</sup>. Rappelons en passant que le titre complet du roman de Nabokov est « Lolita, ou les confessions d'un veuf de race blanche » – et il me semble que « les confessions d'un orphelin de race blanche » pourrait être adapté en sous-titre du roman de Joyce Carol Oates. De fait, comme Humbert Humbert, Richard manipule son lecteur (qui tient alors lieu de jury plutôt que de prêtre, comme le veut l'usage de la confession) en construisant un monde où lui, l'assassin, était avant tout victime (en l'occurrence de sa mère, de la société, etc.).

S'agit-il alors de mémoires ? La question se pose à nouveau de savoir s'il est possible, et si oui, comment, de raconter les mémoires de quelqu'un d'autre. Pour examiner ce dernier point, je vais maintenant rapprocher les modalités discursives de François et Richard, et chercher à saisir l'enjeu de ces histoires de mères livrées par la bouche de deux fils matricides.

#### 2.4 La parole du fils ou le devoir de mémoire(s)

À la lumière de mon analyse du « Torrent » et d'*Expensive People*, il apparaît que les configurations des deux romans correspondent tout à la fois aux sacrifices girardien et dufourmantellien. En effet, ces deux récits racontent l'histoire de sacrifices exécutés au nom de la collectivité. Toutefois, et contrairement à ce que Girard pose dans le cas du texte mythologique, François et Richard refusent le statut de persécuteurs-narrant en laissant transparaître plusieurs failles dans la monstruosité de la victime émissaire – en l'occurrence, la mère assassinée – et expriment une forme d'innocence de Claudine et de Nada. En effet,

<sup>87</sup> « Richard Everett often sounds like the perverse narrator of Nabokov's *Lolita*, Humbert Humbert, in his unfortunate travels across the United States » (Showalter, p. 2006, p. xxi).

chez Girard, la victime est toujours innocente, mais les persécuteurs, et la victime elle-même, n'en savent rien. Or, ici, la mère est indirectement présentée comme victime d'un premier trauma, ce qui la disculpe, en partie du moins, du chaos qu'elle semble générer. Ainsi, comme nous l'apprend une lecture dufourmantellienne des deux fictions, « Le Torrent » et *Expensive People* esquissent une logique transgénérationnelle de sacrifice, ou continuum sacrificiel. De fait, à la fin des deux textes l'idée d'un risque de contagion du sacrifice à la société au complet domine – c'est ainsi que j'interprète l'introduction tardive d'Amica, victime des violences de François, et de Mavis Grisell, qui prend la place d'une femme assassinée<sup>88</sup>.

Reste la question du statut de la parole du fils. Après l'avoir considérée comme confessionnelle dans un premier temps, j'ai finalement écarté cette notion (sinon au sens où Nabokov l'entend), dans la mesure où les deux fils ne s'accusent pas réellement du matricide qu'ils ont commis. En se présentant comme persécuteurs-agissant, François et Richard noient leur responsabilité. Tous deux désignent indirectement leur société respective (le village chez Hébert et la *suburbia* chez Oates) comme ultimement responsable du sacrifice qu'ils ont subi des mains de leur mère et qu'ils lui ont, à leur tour, fait subir. À ce titre, la logique des relations mère-enfant en est une de transmission de valeurs de violence et de mort.

Il n'en reste pas moins que les deux fils expriment une culpabilité quant à la mort de leur mère. Cette culpabilité, je la pose comme à la source du désir de parole pour François, et d'écriture pour Richard, et comme présidant aux modalités de la narration des deux fils. Selon mon analyse, c'est pour dire la vérité que leur société respective a étouffée (en ne désignant pas de coupables) que les deux fils entreprennent de raconter la vie de leur mère – les fameux « mémoires » de Richard. Malgré le « je » écrasant des deux fils qui ouvrent leur récit à tous les deux, c'est du destin de la mère dans toute son impuissance qu'il est question dans les textes. Mieux, en s'arrogeant le droit de raconter les mémoires d'une autre, les fils

---

<sup>88</sup> Même si, de toute évidence, Elwood Everett n'est pas Barbe Bleue.

donnent à voir, en creux, le silence auquel la mère semble condamnée – c'est là une démonstration, voire une dénonciation de sa passivité et de son impuissance.

Toutefois, les deux garçons commencent leur récit sur le tableau de leur mère sacrificante, c'est-à-dire violente, celle qu'ils ont tuée, et non pas celle qu'ils pourraient réhabiliter. Cette mère sacrifiée, « mieux vaut l'oublier », semble-t-il, comme le dit Richard (« it's better to forget about it » [EP, p. 214]). D'ailleurs, peut-on parler de mémoires quand le récit commence, non pas à la naissance ou même au début de l'âge adulte des mères, mais au moment où elles sont devenues les monstres que la société a fait d'elles et qu'elles s'apprêtent à tomber sous les coups du fils ? Non – ou du moins, il ne s'agirait pas de mémoires sans les indices et les évocations de ce qui a, précisément, rendu les mères monstrueuses : cette transformation des mères en bourreaux pour les enfants est à peine visible dans les textes, mais le lecteur attentif peut reconstituer la tragédie maternelle qui se profile en filigrane dans ces récits de fils. Contre l'économie patriarcale qui condamne les femmes et les mères à n'être presque rien, les récits de François et Richard sont marqués par une profonde ambivalence envers la mère, le plus souvent présentée comme maltraitante et violente, mais également décrite comme victime. À ce titre, c'est bien un travail de mémoire(s) qu'ont accompli les deux fils, gardiens de la vraie histoire de la mère qui est morte sans avoir pu la raconter.

En d'autres termes, ce qui se joue dans la parole du fils, c'est tout à la fois la nécessité du matricide – une nécessité amenée par un contexte qui transforme les mères en monstres – et leur résistance *a posteriori* à l'égard de ce geste qui semblait promettre l'ordre et une forme de liberté, mais qui, en réalité, est synonyme d'anéantissement total. En écrivant l'histoire de la mère de telle sorte que la vérité de leur vie transparaisse, loin d'adopter la perspective de persécuteur-agissant du mythe girardien, les deux fils font acte d'un devoir de mémoire pour la mère comme pour le fils – un devoir de mémoire qui est également une mise en garde contre un ordre et une économie aux valeurs bloquées, qu'il faut enrayer.



## CHAPITRE III

### FILS ET FILLES :

#### GÉMELLITÉ, POLYPHONIE ET MATRICIDE DANS

#### *LA BELLE BÊTE ET UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE*

##### 3.1 Configurations et polyphonie dans *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*

Les deux prochains textes à l'étude, *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950) et *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959), forment une sorte de passerelle entre, d'une part, « Le Torrent » et *Expensive People* et, d'autre part, *The Bell jar* et *Les Belles Images*. Comme chez Hébert et chez Oates, ces deux œuvres aboutissent à un matricide, et à ce titre, ils présentent un point de convergence fort avec le chapitre précédent. Toutefois, et sans anticiper sur notre quatrième chapitre, c'est dans une perspective polyphonique que se déploie la narration, à l'instar de *The Bell Jar* et des *Belles images* où le dialogisme prévaut. Cette position intermédiaire se confirme, à plusieurs niveaux, dans les points communs que présentent *Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête*.

Première particularité de ces deux œuvres : elles portent, non pas sur le rapport d'un seul enfant avec la mère, que ce soit celui du fils (comme dans « Le Torrent » et *Expensive People*), ou celui de la fille (ce sera le cas de *The Bell Jar* et des *Belles images*), mais des deux à la fois. Face à la mère, il y a maintenant un fils (Joseph dans *Un barrage contre le Pacifique* et Patrice dans *La Belle Bête*) et une fille (Suzanne chez Duras et Isabelle-Marie chez Blais). Par conséquent, il s'agit non plus d'un huis clos mère-enfant cohabitant en dyade, mais d'une configuration à trois, où les deux sexes sont représentés.

Pourtant, dans ces deux textes, la présence d'un deuxième enfant – une fille – ne semble pas modifier l'issue du rapport mère-enfant, puisque *La Belle Bête* et *Un barrage contre le*

*Pacifique* se referment eux aussi sur la mort de la mère. Si, dans le premier, la responsabilité d'un des deux enfants est incontestable (c'est Isabelle-Marie qui allume l'incendie dans lequel la mère périt), c'est moins clair dans le second. Certes, le texte fait état de l'« assassinat » de Joseph (UBCP, p. 193) et de la « négligence » de la fille, qui a précipité la mort de la mère (UBCP, p. 357). Toutefois, cette mort se fait sans violence et, si la part des enfants est questionnée, le désir de mort de la mère est également présenté comme déterminant dans la chute du texte<sup>1</sup>.

De fait, si le sort final de la mère semble être le même dans les deux romans — elle meurt —, sa mort est amenée et est présentée de manière doublement différenciée d'un texte à l'autre : dans *La Belle Bête*, il s'agit du meurtre violent exécuté par la fille, tandis que dans *Un barrage contre le Pacifique*, c'est principalement le fils qui semble déclencher la mort de sa mère, mais d'une manière passive (en partant) et, qui plus est, avec une certaine collaboration de la mère (qui se laisse mourir).

Premier roman de Marie-Claire Blais, *La Belle Bête* se situe dans un environnement complètement fermé qui n'est pas sans rappeler celui du « Torrent »<sup>2</sup> : une propriété entourée de terres sans indication géographique ni temporelle précise<sup>3</sup>, théâtre de ce que Barbara Godard nomme un « conte de fées infernal »<sup>4</sup>. Malgré la référence explicite du titre au conte de Madame de Villeneuve (*La Belle et la Bête*, 1740) et de sa reprise par Madame Leprince de Beaumont (1757), *La Belle Bête* ne raconte pas la rédemption d'une bête par l'amour d'une belle femme. Bien au contraire, c'est l'histoire d'une femme hideuse, face à un homme beau — son frère, et non pas son amant — qu'elle veut enlaidir et non pas ramener à la beauté, comme c'est le cas chez Leprince de Beaumont.

<sup>1</sup> « l'idée fixe de la mère était de [...] se retrouver seule et enfin libre de mourir » (UBCP, p. 182).

<sup>2</sup> Manquent dans *La Belle Bête* les références à l'idéologie ambiante (cléricale en l'occurrence) qu'on trouve dans « Le Torrent » et qui permettent tout de même de rattacher la nouvelle d'Anne Hébert à une certaine réalité socio-historique.

<sup>3</sup> Seul le train, au début et à la fin du roman, permet de circonscrire une époque.

<sup>4</sup> « infernal fairy tale » (Godard, 1981, p. 159).

Texte d'une extrême dureté, *La Belle Bête* présente l'histoire de violence et de mort de Louise, riche veuve d'une quarantaine d'années, et de ses deux enfants : Isabelle-Marie, sa fille laide qu'elle méprise, et Patrice, son fils idiot mais très beau qui, au contraire, la passionne. Jalouse de l'attention de Louise pour Patrice, Isabelle-Marie cherche à enlaidir son frère. Ainsi, lorsque leur mère part quelques jours en voyage, elle prive son frère de nourriture (p. 25-31). À son retour, Louise prend soin de Patrice à qui elle promet qu'elle ne partira plus jamais. Toutefois, désormais accompagnée d'un amant (qu'elle épouse peu après), elle délaisse Patrice. Le beau-père des enfants, Lanz, est à l'image de Louise (« poupée mâle, poupée femelle », [LBB, p. 45]) et lui ressemble jusque dans l'euphonie de leurs deux prénoms. Ensemble, ils vivent une vie faite d'artifices et de plaisirs vains<sup>5</sup>.

Pris d'une jalousie furieuse encouragée par Isabelle-Marie<sup>6</sup>, Patrice se bat avec Lanz (LBB, p. 63-66) avant de l'écraser quelques jours plus tard sous les sabots de son cheval (LBB, p. 97-99). Incapable d'être seule, Louise pardonne alors à Patrice le meurtre de Lanz et le remet aussitôt à la place privilégiée qu'il occupait avant l'arrivée de son défunt beau-père (« Patrice, il ne me reste que toi » [LBB, p. 101]).

Parallèlement, Isabelle-Marie connaît une période de grand bonheur et d'innocence grâce à l'amour de Michael, un jeune aveugle persuadé de la beauté de son amie. Mais peu après la naissance de leur fille, Anne, Michael recouvre la vue et, furieux d'avoir été trompé par sa femme qu'il découvre laide, il la bat et la répudie avec Anne (LBB, p. 108-112). Isabelle-Marie retourne alors chez sa mère. Alors que, jusque-là, cette dernière était tendre avec sa fille, elle se détache d'Anne<sup>7</sup> et retombe dans sa hargne du début du roman. Pour la deuxième fois, Isabelle-Marie s'en prend à son frère, qu'elle défigure pour de bon en

<sup>5</sup> « Les poupées se rencontraient, s'unissaient sans avoir besoin de se connaître » (UBCP, p. 46).

<sup>6</sup> « — Alors, tu les vois ? Maintenant, c'est Lanz qui est son fils, Lanz qui l'accompagne à ses promenades, Lanz qui monte les chevaux; toi, tu n'es plus son cher Patrice.

— Répète très lentement, dit Patrice qui ne comprenait pas.

— Je te dis que ta mère ne t'aime plus, Patrice.

— Moi ?

— Toi » (LBB, p. 39).

<sup>7</sup> « L'enfant pleurait. Isabelle-Marie souffrait d'une si immense détresse de femme qu'elle ne l'entendait pas » (LBB, p. 111).

plongeant son visage dans une casserole d'eau bouillante (p. 129-130). Louise est anéantie par la nouvelle laideur de son fils<sup>8</sup>. Quand elle apprend par la bouche d'Anne que c'est Isabelle-Marie qui en est la cause, elle les chasse toutes les deux, sans écouter sa fille qui cherche à expliquer son geste en reprochant à sa mère ce que cette dernière lui fait subir depuis toujours<sup>9</sup>. Peu après, dégoûtée par la laideur de Patrice<sup>10</sup>, Louise conduit son fils dans un asile (LBB, p. 147).

Complètement seule pour la première fois, Louise se console de la perte des siens en se consacrant à ses terres et en soignant comme elle le peut une tumeur cancéreuse à la joue qui la tue à petit feu et la défigure progressivement depuis le début du roman. Revenue accompagnée de sa fille pour se venger, Isabelle-Marie déclenche un incendie qui détruit les terres, dernière fierté de Louise, et, par là même, tue sa mère (LBB, p. 161-166). Prise d'effroi devant son geste, Isabelle-Marie se jette sous un train, livrant Anne, désormais abandonnée de tous, à un avenir incertain (LBB, p. 166). Quant à Patrice, après la mort de son seul ami (Faust) à l'asile, il s'enfuit dans l'espoir de retourner chez Louise pour « voir [s]on visage dans le lac », pensant qu'il y est « peut-être encore » (LBB, p. 160). En découvrant les ruines de son ancienne maison, Patrice se rend au lac voisin où il plonge « pour y chercher son beau visage d'autrefois » (LBB, p. 167).

Situé aux antipodes de l'espace clos et étouffant de *La Belle Bête*, *Un barrage contre le Pacifique* se situe dans l'immensité des plaines de l'Indochine française, paradoxalement aussi présentée comme coupées du monde<sup>11</sup>. Troisième roman de Marguerite Duras, il a été décrit par son auteure comme « une veillée mortuaire de la mère par les enfants » (Assouline, 1991,

<sup>8</sup> « Louise, pétrifiée, regardait son fils détruit sans pouvoir se précipiter sur lui, comme l'eût fait une véritable mère. [...] »

— Patrice, tu veux jouer au monstre ? Dis, tu veux m'effrayer ? » (LBB, p. 130)

<sup>9</sup> « Mère, depuis que je suis enfant, je te vois chérir Patrice parce qu'il est beau, et me mépriser, moi, la laide. Patrice, toujours Patrice ! Tu ne m'as jamais aimée et tu n'as pas su que ton fils était un idiot, une bête... un beau corps. Pas un homme, pas même un enfant ! Il n'a jamais eu d'esprit, ton adoré Patrice. Moi, tu croyais que je n'avais pas de cœur parce que j'étais laide ? » (LBB, p. 140-141).

<sup>10</sup> « Tu ne sais donc pas que j'ai horreur de toi ? Oui, j'abomine ta souffrance et ta laideur. Quand j'ai épousé ton père, si j'avais prévu les fatalités de l'enfantement... » (LBB, p. 145)

<sup>11</sup> L'une des raisons pour lesquelles le clan familial a acheté un cheval au début du roman, c'est pour se sentir « moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur » (UBCP, p. 13).



p. 51). Et c'est en effet sur la tragédie de la mère, racontée principalement au plus-que-parfait, que s'ouvre le roman (*UBCP*, p. 22-30).

Jeune institutrice du nord de la France, tentée par l'aventure des colonies après avoir lu Pierre Loti et sous l'influence de la propagande impérialiste de l'époque, cette femme, qui n'est jamais nommée, est partie en Indochine avec son mari. Devenue veuve après avoir mis au monde Joseph et Suzanne, elle a survécu avec ses enfants en travaillant d'arrache-pied, et notamment comme pianiste à l'Eden-Cinéma. Toutes les économies qu'elle a réunies pendant dix ans de misère ont été investies dans l'achat d'une concession qui s'est rapidement révélée incultivable, parce qu'elle est inondée tous les ans par le Pacifique. Ignorée et menacée par la Direction générale du cadastre de laquelle elle cherchait à obtenir justice, la mère a alors entrepris l'édification de barrages destinés à protéger des marées toutes les terres de la plaine<sup>12</sup>. Plusieurs centaines de paysans de la plaine se sont associés à elle pour construire ces barrages, qui se sont écroulés en une nuit.

La trame chronologique du roman commence six ans après l'arrivée de la mère et de ses deux enfants dans la plaine. C'est une femme anéantie que Joseph et Suzanne ont pour mère au début du roman, dans un contexte de précarité et d'angoisse pour l'avenir<sup>13</sup>. Le sort de la famille semble sur le point de changer avec l'arrivée de M. Jo, fils d'un spéculateur ayant fait fortune dans les colonies (son histoire est racontée p. 62-65), et qui tombe amoureux de Suzanne. Le clan composé par la mère, Joseph et Suzanne accepte ses cadeaux<sup>14</sup>, dont un

<sup>12</sup> « Ils seraient profitables à tous. Ils longeraient le Pacifique et remonteraient le rac jusqu'à la limite des marées de juillet » (*UBCP*, p. 29).

<sup>13</sup> Le roman s'ouvre sur la mort du cheval que la famille a acheté huit jours plus tôt et qui représentait un espoir pour eux : « Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. Même si ça ne devait servir qu'à payer les cigarettes de Joseph. D'abord, c'était une idée, ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées. Puis ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de l'amener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume » (*UBCP*, p. 13).

<sup>14</sup> « Dès les premiers jours, dès qu'il fut évident qu'il reviendrait régulièrement au bungalow, la mère lui fit entendre qu'elle attendait sa demande en mariage. M. Jo ne déclina pas l'invite pressante de la mère. Il la tint en haleine par des promesses et surtout par divers cadeaux qu'il fit à Suzanne tout en essayant de profiter de ce répit, à la faveur du rôle avantageux qu'il pensait jouer ainsi à leurs yeux » (*UBCP*, p. 67).

phonographe (*UBCP*, p. 67-87), sans lui cacher le mépris et le ridicule qu'il leur inspire, alors que, parallèlement, la mère pousse M. Jo à épouser sa fille.

Pour obtenir les faveurs de Suzanne, M. Jo lui offre une bague en diamant (*UBCP*, p. 125-132). Après s'être fait battre par sa mère (*UBCP*, p. 136-141), qui accuse Suzanne d'avoir couché avec M. Jo en échange du diamant, la jeune fille chasse pour toujours son prétendant<sup>15</sup>, qu'elle n'a jamais aimé, et donne le diamant à sa mère (*UBCP*, p. 162-164). Ce « diams », comme Joseph l'appelle, représente une chance inespérée pour la famille de sortir de sa condition.

Dans la seconde partie du roman, le clan se dessoude. Le centre de l'action s'est déplacé à la ville de Kam, où Joseph, Suzanne et la mère se livrent chacun à des activités diverses. La mère essaie de vendre le diamant vingt mille francs, mais les bijoutiers successifs qu'elle rencontre y trouvent un « crapaud » et lui offrent une somme qu'elle estime insatisfaisante (*UBCP*, p. 177-180). Toutefois, elle continue de s'acharner : « mauvais ou bon, elle en v[eut] vingt mille francs » (*UBCP*, p. 179). Pour la première fois de sa vie, Suzanne est abandonnée à elle-même. Carmen, gérante de l'hôtel où la mère descend, la prend sous la protection et tente de l'aider à s'émanciper<sup>16</sup>. Suzanne fait alors la rencontre d'un second prétendant, Barner, le représentant en fils d'une usine de Calcutta, qui cherche une vierge à épouser pour la transformer en « bibelot » (*UBCP*, p. 211)<sup>17</sup>. Finalement, Suzanne le repousse avec l'approbation de sa mère (*UBCP*, p. 213-219). Joseph, quant à lui, a rencontré une femme, Lina, épouse d'un riche héritier, dont il tombe amoureux et qui l'aime en retour (*UBCP*, p. 257-278).

<sup>15</sup> « Faut plus venir, dit Suzanne, faut plus venir du tout » (*UBCP*, p. 151).

<sup>16</sup> « Et Carmen expliqua à Suzanne la difficulté qu'il y aurait pour elle à trouver un mari, même ici, à la ville, surtout un mari du type idéal, du type de M. Jo. Les mariages d'amour, à dix-sept ans, étaient exclus de toute façon. Le mariage d'amour avec le douanier du coin qui te fera tes trois gosses en trois ans... Non, Suzanne avait fait preuve jusqu'ici, avec la mère, d'une trop grande docilité.

Et c'était là la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. Carmen connaissait bien la mère, l'histoire des barrages, l'histoire de la concession, etc. Elle la faisait penser à un monstre dévastateur » (*UBCP*, p. 183).

<sup>17</sup> « Quand on les prend jeunes, on peut en faire les compagnes les plus dévouées, les collaboratrices les plus sûres. [...] Toute ma vie j'ai cherché cette jeune Française de dix-huit ans, cet idéal. C'est un âge merveilleux, dix-huit ans. On peut les façonner et en faire d'adorables petits bibelots » (*UBCP*, p. 211).

C'est Lina finalement qui achète le diamant (UBCP, p. 229-230), qu'elle leur rendra finalement. La mère rembourse ses emprunts et intérêts, et « [a]u bout de quelques jours, il ne [...] rest[e] plus que très peu d'argent » (UBCP, p. 232). Joseph revient auprès de sa mère et de sa sœur, leur rend le diamant (UBCP, p. 240) et les ramène à la plaine, avant de partir avec Lina un mois plus tard (p. 299-305). Alors qu'il s'engage à revenir peu après, la mère et Suzanne se doutent qu'elles ne le reverront jamais<sup>18</sup>. Le soir de son départ, la mère pleure « comme jamais encore elle n'avait pleuré » (UBCP, p. 304) et fait une crise<sup>19</sup> très grave.

Alors que la mère plonge dans la dépression et l'indifférence à l'égard du monde qui l'entoure, Suzanne se rapproche d'un chasseur de la plaine, Agosti, avec qui elle finit par perdre sa virginité (UBCP, p. 340). Après que la mère a donné sa bénédiction au couple de Suzanne et du chasseur<sup>20</sup>, une crise l'emporte (UBCP, p. 358). Quand Joseph propose à Suzanne de partir avec lui et Lina, Suzanne choisit de partir plutôt que de rester avec Agosti, qui le lui a proposé (UBCP, p. 365).

*Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête* se distinguent du reste du corpus selon deux modalités principales. Tout d'abord, dans le cas de ces deux romans, la configuration des personnages est triangulaire (la mère, le fils et la fille). Deuxièmement, derrière une apparence extradiégétique et omnisciente, la narration se confond la plupart du temps avec le point de vue de la fille. Considérés ensemble, ces deux aspects fournissent des éléments de réponse à la question de savoir si (et, si oui, comment) ces romans racontent un sacrifice et présentent des enfants persécuteurs-agissant, dont les violences sont rapportées du point de vue d'un ou plusieurs persécuteur(s)-narrant.

Intéressons-nous dans un premier temps à la question de la configuration familiale présentée dans les deux textes. Contrairement aux deux textes étudiés précédemment, l'enfant n'est plus seul face à la mère puisqu'un autre l'accompagne : à deux, le fils et la fille créent avec la mère un triangle relationnel qui n'a plus rien à voir avec le rapport exclusif de

<sup>18</sup> « Elles étaient sûres qu'il partait pour toujours. Seul lui en doutait encore » (UBCP, p. 302).

<sup>19</sup> À plusieurs reprises, le texte fait référence à ces « crises » de la mère, sans jamais spécifier en quoi elles consistent ni de quoi il s'agit.

<sup>20</sup> « Au fond il n'est pas mal ce fils Agosti » (UBCP, p. 355).

couple mère-fils tel qu'il se posait dans « Le Torrent » et *Expensive People*<sup>21</sup>. Toutefois, ce triangle n'est ni équilibré ni stable. D'une part, les deux mères entretiennent un rapport privilégié avec leur fils en négligeant la fille, ce qui crée un déséquilibre marqué dans le triangle. D'autre part, le triangle mère-fils-fille n'est pas maintenu longtemps : il constitue la situation de départ des deux textes, avant que l'irruption d'une autre figure masculine vienne perturber ce premier équilibre. Cette figure masculine, c'est toujours un amant réel ou potentiel, celui de la fille (M. Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* et Michael dans *La Belle Bête*) ou de la mère (Lanz dans *La Belle Bête*).

Précisons ces deux points. Premièrement, chez Blais et chez Duras, le traitement du fils et de la fille par la mère est si inégal qu'il y a plus de similarités entre les manières dont sont traitées Suzanne et Isabelle-Marie, d'une part, et Joseph et Patrice, d'autre part, qu'au sein d'une même fratrie. La maltraitance tour à tour violente et indifférente caractérise le rapport des mères aux filles, tandis que les fils font l'objet d'un amour protecteur aux couleurs souvent incestueuses sous la forme de caresses et d'attentions pour Louise dans *La Belle Bête*<sup>22</sup> et d'un attachement exclusif pour la mère sans nom d'*Un barrage contre le Pacifique*.

Or, si la violence des mères envers les filles est synonyme d'emprise violente, puisqu'elle signifie la « domination » et la « mainmise sur l'autre » (Couchard, 1991, p. 3), l'amour maternel pour les fils est également nocif. Comme l'écrit Couchard,

[s]i la relation d'*emprise* entre mère et enfant peut adopter, c'est souvent le cas, un tour avenant, celui de la séduction tendre qui vient combler le narcissisme de l'enfant, on oublie fréquemment, même chez les femmes analystes, le versant négatif de l'amour maternel. On est prêt certes à admettre théoriquement que l'amour et la haine se cachent parfois sous un même masque, mais les excès de l'*emprise* jusqu'à la haine, quand ils concernent la relation de la mère avec l'enfant, résistent fortement à la réflexion théorique [...] (*op. cit.*, p. 3).

<sup>21</sup> Et ce, malgré l'existence d'un père presque toujours absent dans *Expensive People*, comme démontré dans le chapitre précédent.

<sup>22</sup> Le film adapté du roman en 2006 par Karim Hussain va plus loin que le livre dans la représentation de l'inceste : les caresses qu'échangent Patrice (Marc-André Grondin) et Louise (Carole Laure) sont clairement amoureuses.



De fait, dans les deux textes, l'emprise de séduction des fils par les mères présente une forme de violence dont l'amplitude rivalise avec les conséquences négatives de l'emprise violente des mères sur les filles.

Au-delà des relations triangulaires observées dans la configuration générale des romans, l'exclusion par l'indifférence ou la violence de la fille conduit à la mise en place d'un couple mère-fils exclusif. Toutefois, les modalités de cette dyade sont différentes de celles qui caractérisaient « Le Torrent » et *Expensive People*, puisque ce sont la passion et l'attachement jaloux qui dominent dans ses relations. Inversement, il semble que, désormais, les filles sont traitées comme l'étaient les fils chez Hébert et Oates. Non seulement les filles de *La Belle Bête* et d'*Un barrage contre le Pacifique* ne mettent pas de distance entre la mère et le fils, mais, au contraire, elles semblent les rapprocher. Fait intéressant, alors que François et Richard existent dans un rapport de fusion aussi dysfonctionnel que douloureux avec leur mère, Joseph et Patrice tirent une véritable jouissance (à défaut d'un équilibre psychique) du très puissant amour préférentiel que la mère leur témoigne, comme l'expriment les nombreuses scènes de *La Belle Bête* où Louise est représentée en train de « caresser » Patrice – des caresses dont il est privé par l'arrivée de Lanz ; or, c'est explicitement ce manque qui le conduit au meurtre de son beau-père. De même, l'une des dernières scènes d'*Un barrage contre le Pacifique* illustre la passion de la mère et du fils en montrant Joseph allongé sur le corps mort de la mère. Selon l'analyse que propose Anne Cousseau de ce passage,

[l]'étreinte sépulcrale accordée par le fils à la mère, dont le visage reflète « une jouissance [...] extraordinaire, [...] inhumaine », cette même jouissance déjà ressentie lorsque la virilité de Joseph s'était montrée à elle, dévoile enfin la force de leur amour (1999, p. 191).

De fait, *Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête* insistent de manière appuyée sur le plaisir amoureux constitutif du rapport mère-fils – un plaisir rendu plus évident encore par sa juxtaposition avec la violence (passive ou active) inhérente à la relation mère-fille : ainsi, Louise ignore et repousse constamment sa fille<sup>23</sup>, tandis que la mère d'*Un barrage contre le*

<sup>23</sup> « Louise ne la voyait pas. Jamais Louise n'osait la regarder vraiment » (*LBB*, p. 13).

*Pacifique* menace fréquemment de gifler Suzanne<sup>24</sup>, quand elle ne le fait pas réellement<sup>25</sup>. Or, devant cette violence dont ils sont tous les deux témoins, Joseph et Patrice restent impassibles<sup>26</sup>. Certes, dans le cas de Patrice, cela pourrait être expliqué par son idiotie, mais il faudrait alors démontrer que cette idiotie n'est pas sélective, car Patrice est conscient d'autres sentiments autour de lui (comme le montrent les scènes où il joue avec Faust à l'asile, p. 152-157). Quant à Joseph, il comprend la violence de sa mère envers Suzanne et ne cherche pas à l'enrayer – pas plus que Suzanne elle-même, d'ailleurs. Dans ces deux textes, l'ordre familial est ainsi fait que le fils reçoit tout l'amour, et la fille, toute la violence, sans que le fils cherche à équilibrer la situation.

Un deuxième aspect d'*Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête* les distingue des autres textes du corpus : le mode narratif. Contrairement à la nature confessionnelle et au je-narrant du « Torrent » et d'*Expensive People*, *Un barrage contre le Pacifique* et *La Belle Bête* sont des textes marqués par la polyphonie. J'entends ici cette dernière notion au sens que lui a donné Oswald Ducrot, c'est-à-dire dans le sens où « le locuteur [du roman], responsable de l'énoncé, donne existence au moyen de celui-ci à plusieurs énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes » (Ducrot, 1984, p. 205). Plus précisément, l'énonciation épouse les points de vue et les voix de plusieurs personnages, dans un dialogisme complexe qui passe par l'association d'une narration extradiégétique omnisciente et d'un va-et-vient entre les pensées des différents personnages. De fait, dans les deux textes, la voix narrative glisse d'une scène à l'autre en donnant les points de vue des personnages – et non pas seulement de la mère et des deux enfants – dans un flot de conscience narrativisé dans les deux textes.

<sup>24</sup> Lors d'une longue conversation entre le clan et M. Jo, la mère, Suzanne et Joseph font une sorte de bilan de la misère de leur existence, en renchérissant les uns sur les autres, mais alors que la mère rit de tout ce que dit Joseph, une parole de Suzanne la fait cesser de rire et dire « Tais-toi [...] ou je te fous une gifle » (UBCP, p. 59).

<sup>25</sup> C'est le cas au moment déjà cité où la mère bat longuement sa fille, après que M. Jo lui a donné la bague de diamant.

<sup>26</sup> Ainsi, lorsque la mère menace de gifler Suzanne, « M. Jo sursauta mais il fut le seul » (UBCP, p. 59), et lorsque Suzanne est battue par la mère, Joseph n'intervient pas et le texte précise « Joseph trouvait qu'il fallait battre les enfants, surtout les filles, mais sans exagération et seulement en dernier recours » (UBCP, p. 138).

Dans le contexte de la présente étude, cette variation par rapport au « Torrent » et à *Expensive People* est riche d'enjeux. De fait, il n'est plus question ici d'identité entre le meurtrier et le narrateur comme c'était le cas chez Hébert et chez Oates. Sous l'effet de la polyphonie de *La Belle Bête* et d'*Un barrage contre le Pacifique*, la construction de la figure maternelle n'est pas le fait d'un seul (le narrateur), mais de la convergence des points de vue d'une pluralité d'énonciateurs. Ainsi, selon Anne Cousseau, dans la première partie du texte durassien, le régime de focalisation n'est pas constant

car c'est le destin du clan familial, plus que de chaque membre, qui le constitue, qui est envisagé ; ce peut alors être aussi bien le point de vue de la mère, plus rarement de Joseph ou de M. Jo, comme celui du narrateur omniscient, qui joue (Cousseau, 1999, p. 89)<sup>27</sup>.

Et, de même, pour Béatrice Slama, critique de *La Belle Bête*, tous les personnages sont pris dans « une énonciation ambiguë, ambivalente qui [les] met à distance, [les] accuse mais aussi [les] excuse, [leur] donne la parole » (Slama, 1983, p. 220).

Toutefois, pour *Un barrage contre le Pacifique* comme pour *La Belle Bête*, la critique a montré la prédominance de la perspective de la fille sur celle des autres. Si la critique considère parfois *La Belle Bête* comme un roman « sans héros »<sup>28</sup>, je pense avec Lori Saint-Martin que le réel dans le roman semble s'aligner, du moins en partie, sur les pensées et les émotions d'Isabelle-Marie :

<sup>27</sup> À ce titre, je ne suis pas d'accord avec Lia van de Biezenbos selon qui « Dans le *Barrage*, l'histoire est racontée par un narrateur invisible et absent. Souvent ce narrateur est aussi le focalisateur, anonyme, qui voit pour ainsi dire "à la place du lecteur", ce qui lui donne le statut de celui qui parle et qui voit en toute autonomie. En général, la mère, dans le texte, est l'objet focalisé ; tout ce que l'on apprend de sa vie et de son caractère nous parvient par l'intermédiaire d'un focalisateur qui coïncide donc le plus souvent avec le narrateur invisible et absent » (van de Biezenbos, 1995, p. 71-72). Selon moi, la prégnance du discours indirect libre qui épouse les pensées des personnages est prédominante dans le texte.

<sup>28</sup> Selon Béatrice Slama, auteure d'un article intitulé « *La Belle Bête* ou la double scène », « Isabelle occupe dans le roman une position centrale. Non qu'elle focalise ni qu'elle en soit l'héroïne. L'univers de la *Belle Bête* est un univers sans "héros". Comme les autres personnages, elle est inscrite dans une énonciation ambiguë, ambivalente, qui la met à distance, l'accuse mais aussi l'excuse, lui donne la parole. Isabelle poursuit cette quête d'identité qui donne au roman sa cohérence comme son ambivalence et sa tonalité violente et dramatique » (Slama, 1983, p. 220).

Seule la perspective de la fille existe, comme si elle détenait, sur la mère, la vérité absolue. Le lecteur est conduit à adopter aveuglément cette vision d'adolescence révoltée. La mère est-elle aussi bête, aussi vide, aussi froide que le croit sa fille ? On songe à peine à se le demander, tant [ce] roman réussit à imposer la seule vision de la femme la plus jeune (Saint-Martin, 1999, p. 68).

D'une manière comparable quoiqu'avec des enjeux très différents, *Un barrage contre le Pacifique* met en avant la perspective de Suzanne. Comme l'écrit Anne Cousseau,

[d]ans *Un barrage contre le Pacifique*, le point de vue de Suzanne est largement privilégié. Il oriente très explicitement le regard du lecteur sur la mère, à la fois insupportable et admirée dans sa folie, sur Joseph, le frère adoré, sur la plaine, lieu d'enlèvement, coupé du monde. Dans la seconde partie du récit, alors que les trois membres de la famille vivent chacun de leur côté leur aventure à la ville, le lecteur n'a connaissance que de ce qui touche Suzanne, et ne sait de Joseph et la mère que ce que sait l'adolescente : la focalisation, globalement, se fait à la fois par et sur Suzanne (Cousseau, 1999, p. 89).

Fait intéressant, ce glissement de la focalisation entre la première et la seconde partie semble épouser le mouvement d'émancipation de Suzanne par rapport au clan familial. Cette émancipation est autant désirée que subie par Suzanne, sous l'effet du détachement brutal de son frère et de sa mère quand ils se séparent à Kam. La conséquence en est que Suzanne devient petit à petit en position, sinon de dire « je », puisque la narration extradiégétique domine jusqu'au bout, du moins d'avoir un point de vue qui progresse vers l'autonomie.

Toutefois, le langage de Suzanne se déploie également dans l'imitation du frère à qui elle emprunte ses expressions et jusqu'à ses idées, parfois<sup>29</sup>. À ce titre, son émancipation ne peut qu'être relative. De fait, pour Cousseau,

[l]a voix de Suzanne affleure constamment, sans que son discours parvienne à se maintenir de manière autonome; souvent médiatisé, pas toujours identifiable, il se fait entendre à travers une voix narratrice pleine de sympathie pour son personnage mais omniprésente. *Un barrage contre le Pacifique* demeure donc bien

<sup>29</sup> Un bon exemple de ces emprunts de Suzanne à Joseph est à trouver dans le dialogue sur la voiture et les barrages qui oppose M. Jo au « clan », où Suzanne se contente de répéter et d'accentuer les paroles et idées de Joseph (UBCP, p. 47-52).



un récit hétérodiégétique duquel la voix narratrice assume pleinement la direction, en laissant sourdre malgré tout la voix de l'adolescente : l'adolescence s'écrit ici sur le mode du dialogisme (Cousseau, *op. cit.*, p. 92).

À ce titre, l'autonomisation est bien réelle, mais incomplète à la fin du roman, et, plus largement, la polyphonie domine jusqu'au bout.

À la lumière de ces observations, nuancions également la question de la focalisation dans *La Belle Bête*. Certes, la perspective principale dans le roman est celle d'Isabelle-Marie, et, comme l'observe Cousseau au sujet d'*Un barrage contre le Pacifique*, le lecteur n'a, à quelques exceptions notables près<sup>30</sup>, connaissance que de ce que sait la fille. Néanmoins, les ruptures du monologue intérieur d'Isabelle-Marie et l'irruption d'autres voix et perspectives que les siennes montrent la prégnance d'autres discours, tout particulièrement celui de Patrice, de Louise et de Lanz. Par conséquent, à mon sens, la notion de polyphonie rend bien compte du régime de focalisation et de la situation d'énonciation à l'œuvre dans le roman.

En d'autres termes, l'approche de la perspective dans *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* appelle un traitement différent de celui qui s'imposait chez Hébert et chez Oates. Chez ces dernières, une seule voix dominait, tandis qu'ici, la perspective est mixte et mêle la voix du meurtrier à d'autres voix. Il ne revient donc plus seulement au matricide, fils (Joseph) et fille (Isabelle-Marie), de présenter et d'identifier la mort de la mère comme sacrifice ni même de construire la monstruosité de la victime émissaire. De ce fait, le statut du matricide (sacrificiel ou non) et de la perspective du texte (persécutrice ou non) se pose à l'aune d'un dialogue entre les différents énonciateurs des textes. À ce titre, *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* apporteront une lumière différente sur la représentation du matricide et sur la parole sur la mère.

---

<sup>30</sup> Notamment, vers la fin, la description du quotidien de Patrice à l'asile, dont la narration ne nous dit pas s'ils ont lieu avant ou après le suicide d'Isabelle-Marie. Toutefois, le retour final de Patrice à la propriété de sa mère pour y trouver les cendres de la maison laisse penser que les dernières scènes de l'asile peuvent avoir suivi la mort d'Isabelle-Marie : il faudrait en conclure que la voix de Patrice ne devient autonome qu'avec la mort de sa sœur.

Un dernier mot s'impose au sujet d'*Un barrage contre le Pacifique*. Un très large paratexte durassien est disponible qui contribue à situer la part autobiographique et la part de fiction des textes de l'auteure. Souvent, ce discours de Duras elle-même délimite et distingue l'autobiographique du fictif, mais, comme le fait observer Cousseau, « il arrive que [ce discours] se contredise, d'une année à l'autre, d'un entretien à l'autre, ou aille à l'encontre des textes ; comme il peut d'ailleurs se faire l'écho parfait de l'œuvre jusqu'à emprunter les mêmes mots » (*op. cit.*, p. 144). Selon Martine Delvaux, qui s'intéresse à une formule de Duras,

« Ma mère est devenue écriture courante », écrit Marguerite Duras, et cette formule montre bien la particularité de ce qui fait l'objet d[u] témoignag[e] dont il est question : l'événement particulier mais immuable, immémorial, qu'est le rapport filial, maternel. Cette écriture est bien une écriture courante, c'est-à-dire une réécriture constante, inépuisable, d'un événement sur lequel le dernier mot ne peut jamais être prononcé. Le face-à-face est permanent (Delvaux, 2005, p. 136).

De fait, l'œuvre durassienne est indissociable de sa composante autobiographique à la fois revendiquée et brouillée délibérément par son auteure. Sans doute l'expression proposée par Anne Tomiche de « récits de mémoire », qu'elle définit comme « des récits qui participent d'un processus de commémoration, leur objet étant explicitement de retrouver, de conserver, de transmettre la mémoire d'événements révolus » (Tomiche, 2005, en ligne) permet-elle de rendre compte de plusieurs enjeux de l'écriture durassienne<sup>31</sup>.

Toutefois, dans le contexte précis de la présente étude qui s'intéresse au statut de la mort de la mère, je traiterai *Un barrage contre le Pacifique* comme les autres textes du corpus, c'est-à-dire comme une fiction. De fait, je pense avec Madeleine Borgomano que, dans l'œuvre durassienne, « l'expérience "réelle" a dû subir pour entrer dans l'imaginaire, une métamorphose telle qu'elle s'en trouve assimilée aux productions de cet imaginaire même » (Borgomano, 1985, p. 41).

<sup>31</sup> C'est dans le contexte du récit de mémoire à l'intérieur du récit (plus particulièrement *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *India Song*) qu'Anne Tomiche propose cette expression, mais elle me semble également adaptée pour qualifier l'écriture durassienne en général.

Pour tenter d'en saisir le sens et la portée de la mort des deux mères et du statut de l'énonciation des deux textes, passons maintenant à la lecture de *La Belle Bête* et d'*Un barrage contre le Pacifique*, à la lumière de la logique sacrificielle.

### 3.2 *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais (1959)

#### 3.2.1 État de la question

Premier roman de la jeune Marie-Claire Blais alors âgée de vingt ans, *La Belle Bête* a été décrit par Gilles Marcotte comme « le plus miraculeux des débuts littéraires » (Marcotte, p. 1960, p. 71). Comme « Le Torrent », l'œuvre fait l'objet d'interprétations multiples – « métaphorique, allégorique, sociohistorique, politique et psychoanalytique », selon la liste établie par Paula Ruth Gilbert (Gilbert, 2006, p. 218). Le roman a d'ailleurs reçu le surnom de « conte aux multiples significations » (Green, 1995, p. 8). Entre la lecture métaphorique de Lucien Goldmann qui y trouve une représentation du Québec révolté (Goldmann, 1970, p. 401-414) et celles, plus récentes, de Béatrice Slama et Lori Saint-Martin, qui y voient le lieu d'un questionnement féminin et féministe, *La Belle Bête* est ainsi au centre d'interprétations contradictoires.

Toutefois, une tendance générale se dégage dans les différentes lectures successives proposées par la critique : parti, dans les années 1960 et 1970, d'interprétations larges et allégoriques qui faisaient des problématiques féminines et féministes la métaphore d'autres questionnements sociaux, le dialogue critique va progressivement dans le sens de lectures plus concrètes et ciblées (la question du rapport mère-fille, la question du féminin, de la féminité et du rapport à la beauté). Ainsi, après la lecture de Lucien Goldmann inspirée de sa théorie sur la sociologie du roman (Goldmann, 1970), Slama propose, en 1983, une interprétation qui contredit partiellement, tout en les complétant, les positions de son prédécesseur. Selon Slama, Goldmann passe à côté de la dimension féminine de la littérature au complet, et de *La Belle Bête* en particulier :

Telle que Lukacs et Goldmann l'ont orientée, la sociologie de la littérature romanesque vise, dans la mise en relation d'un texte et d'un « réel », la « totalité » sociale : en fait, la structure socio-économique du capitalisme, son évolution, les étapes de la « réification ». Mais ni Goldmann, ni Lukacs n'ont pris en compte la totalité sociale qu'ils considèrent, la coexistence d'une autre structure socio-économique, la structure patriarcale qui survit et se transforme au sein de la société capitaliste, dans un processus de soutien et de contradiction (Slama, 1983, p. 212).

Ce n'est pas que Slama conteste l'intérêt ou la légitimité de la lecture sociologique de Goldmann et Lukacs, mais elle pose que tous deux ignorent l'autre structure qui sous-tend la société capitaliste, à savoir la structure patriarcale, qui, dit-elle, « pèse essentiellement sur les femmes » et possède sa propre dynamique et ses enjeux singuliers. Ainsi, elle écrit :

La structure patriarcale n'évolue pas au même rythme que la structure capitaliste. Plus que les hommes, les femmes vivent à la fois dans le partage, l'antagonisme, le mal-être, des temps historiques différents et des mentalités conflictuelles.

Si on ne tient pas compte de cette double structure et de ses effets, on passe à côté d'une dimension essentielle du social. On occulte les femmes. On méconnaît l'une des fonctions du roman qui est le retour du refoulé, ce que l'on appelle significativement « le privé », sur la scène du social et du politique (*ibid.*).

Selon Slama, *La Belle Bête* a surtout fait l'objet de lectures où le social est réduit à la structure capitaliste, et d'où la question des femmes et du féminisme est absente. Contre une lecture métaphorique qui restreindrait les enjeux du roman à ceux des jeunes intellectuels opprimés du Québec, Slama y voit l'expression d'une crise de valeurs et d'identité des femmes. Plus récemment et dans une logique comparable, Lori Saint-Martin pose que l'un des messages principaux du texte est que « l'unique espoir réside dans la possibilité de réinventer la relation mère-fille, modèle premier de l'ensemble des rapports humains » (Saint-Martin, 1999, p. 173), au prix d'une réévaluation de l'identité maternelle qui, culturellement, oscille entre les images de la poupée, de la prostituée et de la mauvaise mère (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 73).



Face à ces deux types de lectures et dans une optique qui nous rapproche de l'autre volet de notre méthodologie, Victor-Laurent Tremblay propose une lecture girardienne de *La Belle Bête* pour mettre au jour une autre structure, dirons-nous pour conserver le mot de Goldmann et de Slama. Selon Tremblay, ni une lecture capitaliste, ni une lecture féministe ne permet d'épuiser les enjeux du texte. Tremblay écrit ceci :

[L]'auteure ne s'est pas simplement attaquée à un Québec cantonné dans le passé, comme l'ont cru certains (ex. : Goldmann), ou révoltée contre une société masculiniste à laquelle toute femme est soumise, comme l'ont pensé d'autres (ex. Slama), mais elle a fait surgir, de couches encore plus archaïques et mal explorées, les bases de l'imaginaire social (Tremblay, 2000, en ligne).

Malgré le fait que Tremblay réduise la lecture de Slama au point qu'elle en est à peine reconnaissable<sup>32</sup>, il se livre dans son article à une lecture girardienne passionnante du roman. Comme il l'a fait au sujet d'autres ouvrages dans son livre *Au commencement était le Mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise* (1991), Tremblay interprète la littérature à la lumière des concepts girardiens d'illusion romantique et de dévoilement romanesque du fonctionnement mimétique du désir. Quoique sa problématique soit quelque peu éloignée de la mienne, les conclusions auxquelles il parvient sur le mimétisme sont intéressantes et certaines de ses observations me seront utiles ici.

Après la question du sens et des enjeux généraux de *La Belle Bête*, discutons un deuxième point de débat qui revient fréquemment : la question des répétitions et des échos. Pour éloigné que ce point puisse paraître de mon questionnement, il est étroitement lié à deux de mes perspectives de lecture : celle de la crise d'indifférenciation, d'une part, et d'autre part, celle du continuum sacrificiel. Sans empiéter sur l'analyse à venir, retenons pour le moment que la question du désir, notamment, est centrale dans les travaux critiques qui s'intéressent à cet aspect du texte. Ainsi, Tremblay dévoile ce qu'il appelle le « mimétisme de puissance » à l'œuvre dans le roman et ses conséquences mortifères : selon Tremblay, c'est

<sup>32</sup> Rappelons que dans sa lecture de *La Belle Bête*, Slama analyse le roman selon les deux structures qu'elle cite, à savoir la structure capitaliste, d'une part, et patriarcale d'autre part. Sa conclusion est que le roman s'efforce de formuler la négation du passé et l'affirmation de la femme, ni canadienne-française, ni Marie-Ève, mais « femme » et « québécoise » (Slama, 1983, p. 227).

en jalousant l'amour que Louise porte aux autres – un amour identifié à un pouvoir – que les personnages en arrivent à la violence : c'est le cas d'Isabelle-Marie, envieuse de Patrice, et de Patrice, envieux de Lanz, etc.

Autre motif mis en avant pour étudier les échos et autres répétitions dans le roman, les points de convergence entre les personnalités et les destinées des trois femmes du texte (Louise, Isabelle-Marie et Anne) ont été largement étudiés par la critique. Ainsi, Slama s'est intéressée à l'effet de symétrie entre la scène initiale, où Isabelle-Marie s'évanouit à côté de sa mère dans l'indifférence totale, et l'une des dernières scènes du roman, où Isabelle-Marie ignore les plaintes de sa fille malade. Dans le roman, un rapport mère-fille négatif complexe est transmis de génération en génération. Dans *Le Nom de la mère*, Lori Saint-Martin a également montré le rapport amour-haine qui marque la relation des femmes entre elles et se répète d'une génération à l'autre (Saint-Martin, 1999, p. 67-73). En rapprochant le rapport de Louise et Isabelle-Marie de celui de cette dernière avec Anne, Saint-Martin met au jour leur caractère complémentaire, et révèle le jeu de l'amour et de la haine qui s'y dissimule. Ainsi, selon Saint-Martin,

la haine de la mère n'est que l'envers d'une folle passion pour elle. Accuser la mère revient encore et toujours à dire combien elle compte, combien elle est même la seule qui compte. [...] La violence de la réaction de la fille révèle toute l'ampleur de son amour frustré (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 70).

Dans cette perspective, l'analyse que proposent Slama et Saint-Martin permet de saisir les enjeux de transmission entre les mères et les filles, pour en comprendre les répercussions et les effets négatifs d'une génération à l'autre.

Pour finir, abordons un sujet qui a largement divisé la critique : les triangles relationnels présents dans le texte. Discuter cette composante du roman s'impose, tant la critique s'y est intéressée en proposant une pluralité d'interprétations (souvent contradictoires) de *La Belle Bête*. Par ailleurs, dans le contexte de la présente étude, ce point est particulièrement intéressant dans la mesure où les analyses critiques permettent de dessiner les grandes lignes du rapport mère-enfant-monde extérieur, et, ce faisant, nous renseignent de manière

indirecte sur les mécanismes victimaires présents dans le texte. C'est ainsi que Saint-Martin a étudié les triangles relationnels qui se font et se défont successivement dans le roman avec pour seule constante la présence d'une mère (Louise ou Isabelle-Marie). Selon Saint-Martin, cette logique triangulaire dynamique et mouvante est essentielle à la mise au jour, dans le roman, de la relation nocive et irréparable de la relation mère/fille – une relation qui contamine négativement toutes les relations humaines :

[L]'intrigue de *La Belle Bête* tourne entièrement autour de la mère. Tous les triangles que met en place le roman, toutes les oscillations de la haine et de l'espoir ont à voir avec la mère, avec son désir qui vivifie ou son absence qui tue. L'unique espoir réside dans la possibilité de réinventer la relation mère-fille, modèle premier de l'ensemble des rapports humains (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 173).

De fait, conclut Saint-Martin, le déplacement progressif des triangles relationnels du roman procède à l'élimination successive des hommes (Patrice, Lanz), de sorte que seules restent « trois générations de femmes marquées par la haine et le rejet » (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 172). Parallèlement, dans la perspective girardienne qui est la sienne, Tremblay analyse d'une manière comparable les différents triangles relationnels et y voit la preuve de la double réalité entre illusion romantique (c'est-à-dire l'ignorance de la vérité du désir mimétique) et vérité romanesque (c'est-à-dire la mise en lumière, par la fiction, de la vérité du désir mimétique). En d'autres termes, et malgré l'immense écart théorique qui existe entre leurs travaux respectifs, Saint-Martin et Tremblay concluent tous les deux à l'idée d'une imitation et d'une répétition négatives d'un modèle relationnel humain.

Ainsi, la critique a abordé plusieurs dimensions essentielles de notre analyse du roman, soit la question du point de vue féminin, celle des jeux de répétitions et échos, et celle de la relation mère-enfant. Mettons maintenant ces éléments au service de l'analyse du statut du matricide dans le roman et de la parole sur la mère, en nous intéressant tout d'abord à la figure centrale de la mère de *La Belle Bête* : Louise.

### 3.2.2 Louise ou la poupée en loques

Dans un texte qui, dès le titre, inscrit le motif de la beauté comme central, Louise apparaît à sa place. L'ensemble de ses portraits physiques la décrivent comme d'une beauté extrême : c'est une « poupée » (p. 24 notamment) et un « mannequin » (*ibid.*). Toutefois, dans la plupart de ses descriptions, chaque proposition laudative d'un point de vue physique ou esthétique, est immédiatement amendée par une condamnation morale. C'est le cas de la première description de la mère : « À quarante ans, Louise était encore une poupée, vide, soucieuse à l'excès de son corps, de sa minceur » (*LBB*, p. 24). L'inverse est tout aussi fréquent, comme dans la suite de la même description de Louise, quelques lignes plus bas : « Elle était peu intelligente mais une astuce calculatrice se mêlait à son âme de mannequin » (*ibid.*).

La combinaison de ces deux facettes en un seul personnage est d'autant plus saisissante dans le texte de Blais que la configuration générale et le décor du roman rappellent l'univers du conte. De fait, comme c'est le cas chez Hébert, l'action a lieu dans le contexte de lieux « quasi-mythiques », « dans un temps hors du temps social » selon le mot de Slama (1983, p. 221). Comme souvent dans les contes, aucun des personnages n'a de nom de famille. Tous sont simplement désignés par leurs prénoms, souvent accompagnés d'épithètes, comme pour mieux signifier la dimension parabolique du texte. C'est à ce titre, notamment, que Slama décrit *La Belle Bête* comme présentant l'« indétermination et [l']anonymat caractéristiques de l'univers des contes » (*ibid.*). Cet univers du conte, continue Slama, est présent de multiples manières : en effet, « [l']univers de ce roman se tisse dans un travail de l'écriture qui combine étrangement et remodèle le conte de fées et le mythe, le thème romanesque et la parabole, Cendrillon et Narcisse, la Belle et la Bête, Oedipe. Électre, et "le père absent", Faust et le "mari aveugle" » (*ibid.*). S'il y a un remodelage, c'est notamment dans la référence explicite, dès le titre du roman au conte de Madame de Villeneuve (*La Belle et la Bête*, 1740), repris dans la version célèbre de Madame Leprince de Beaumont (*La Belle et la Bête*, 1757), dont la logique est ici tout entière inversée. Ainsi, Patrice est à la fois la Belle et la Bête du conte, tandis que la femme, belle chez Madame Leprince de Beaumont, est ici laide.



De plus, contrairement à ce qui se passe dans le conte où la Belle permet à la Bête de retrouver sa beauté, c'est vers la laideur que la femme pousse sa (Belle) Bête. En outre, chaque personnage semble exclusivement habité par des mobiles égoïstes, c'est-à-dire la quête de son propre bonheur : Patrice reste insensible à l'injustice du traitement de sa sœur, et Isabelle-Marie nuit à son frère sans état d'âme. À ce titre, le roman fonctionne exactement à l'inverse du conte de Madame Leprince de Beaumont, que Raymonde Robert décrit ainsi :

[Madame Leprince de Beaumont] introduit [dans le conte] un élément moral qu'elle développe avec insistance : la bonté de la Belle et celle de la Bête se répondent sans cesse, l'une et l'autre renchérissant dans le domaine de la bienveillance, de la politesse et d'une charité diffuse qui fait que la Belle s'apitoie sur le sort de ce monstre « qui est si bon » (Robert, 1981, p. 152).

Sur ce point, il ressemble davantage à celui de Madame de Villeneuve, dans lequel la Belle ne tombe pas amoureuse de la Bête, mais d'un inconnu (Robert, *op. cit.*, p. 152). Plus exactement, le texte de Blais se situe au croisement des deux textes, dans la mesure où, comme chez Madame Leprince de Beaumont, la Bête est charmante, mais, comme chez Madame de Villeneuve, elle manque d'esprit, et, ultimement, c'est l'inconnu – en l'occurrence, Michael – qui remporte son amour<sup>33</sup> – à cette nuance près que, chez Blais, l'amour conduit au désastre.

Plus largement, *La Belle Bête* présente plusieurs inversions que Slama résume de la manière suivante : « inversion des sexes, inversion des rôles, inversion du message traditionnel du conte » (*ibid.*). Ces inversions multiples et protéiformes fondent la structure narrative, et contribuent à accentuer l'impression de monstruosité qui se dégage de Louise<sup>34</sup>,

<sup>33</sup> Selon l'analyse de Robert, « [a]lors que M<sup>me</sup> de Villeneuve insistait sur le manque d'esprit et la pesanteur intellectuelle de la Bête qui constituaient un obstacle supplémentaire au mariage avec la Belle dont l'esprit était tout rempli des charmes du bel inconnu, M<sup>me</sup> Leprince de Beaumont fait établir entre les deux partenaires une sorte d'amitié qui désamorce complètement les possibilités érotique du sujet » (Robert, *ibid.*).

<sup>34</sup> Traditionnellement, dans les contes, l'apparence physique des personnages annonce leurs traits de caractère et leur positionnement moral. À ce propos, on consultera notamment *Psychanalyse des contes de fées* de Bruno Bettelheim (traduit par Théo Carlier, Paris : Robert Laffont, coll. « Pocket », 1976, 477 p.).

– une impression confirmée par l'association de Louise à une autre image marquée par l'importance du corps, celle de la prostituée :

Louise savait jouer des esprits crédules, épris de ses charmes. Elle avait le goût de chercher à tout obtenir par son corps, comme une prostituée hantée par l'argent (*LBB*, p. 25).

La beauté et le vide moral et intellectuel de la protagoniste créent un contraste trompeur<sup>35</sup>. En faisant de Louise la belle<sup>36</sup> un personnage très négatif, le texte procède à ce que Girard nomme un « effacement de la différence » (Girard, 1972, p. 469), ici entre les bons et les méchants. De fait, chez la mère existe une opposition binaire entre intérieur et extérieur, dans une discontinuité physique et morale monstrueuse. La bonté que semble annoncer la splendeur de Louise est diamétralement opposée à la réalité de sa superficialité et de sa vanité. Dans une logique girardienne, cette monstruosité s'apparente à un signe de sélection victimaire girardien auquel une victime émissaire peut être identifiée.

Toutefois, le paradoxe dans la discontinuité physique et morale de Louise se réduit au fur et à mesure que progresse le récit. De fait, entre autres choses, le mouvement du roman en est un de révélation de la méchanceté de la mère, par l'apparition progressive de son abcès cancéreux à la joue, que le texte qualifie de « stigmat » (*LBB*, p. 95). Fait intéressant, le champ lexical associé à la description de la plaie est fréquemment celui de la griffure, comme si la surface était peu à peu grattée pour laisser transparaître la véritable nature de Louise. Tout se passe alors comme si l'intérieur s'extériorisait, par l'affleurement progressif de la pourriture réelle qui définit Louise. Le mouvement de surgissement de la putréfaction dans le roman est synonyme d'éclatement de la vérité, ou, pour le dire avec Girard, il constitue ce

<sup>35</sup> Une logique et un vocabulaire similaires sont également appliqués à Patrice, au « visage d'idiot [...] si éblouissant qu'il faisait croire au génie » (*LBB*, p. 11).

<sup>36</sup> Ce point est également valable de Lanz : « C'était un être qu'on accueillait facilement. Il ne résistait pas. Ni méchant, ni bon, ni doux, ni violent, il ne savait pas trop lui-même ce qu'il était et ne cherchait guère à le savoir. Comme Louise, il avait des passions vaines, artificielles. Il aimait le vin, la bonne chère, les femmes faciles et sans esprit. Il adorait se sentir entouré, grisé de conquêtes, irrésistible séducteur. Sans conscience, il jouait à l'amour avec beaucoup de femmes, charmait l'une puis l'autre, leur inventait des discours sublimes mais nuls, et laissait derrière lui des cœurs sanglants dont il se glorifiait avec effronterie » (*LBB*, p. 38-39). Patrice, quant à lui, est idiot, et non pas mauvais – j'y reviendrai.

« point où la monstruosité physique et la monstruosité morale se rejoignent » (Girard, 1982, p. 1267).

De fait, dans la théorie girardienne du mythe, ces deux types de monstruosité sont inséparables l'une de l'autre :

Dans le monstre mythologique, le « physique » et le « moral » sont inséparables. L'union des deux choses est si parfaite que toute tentative pour les séparer paraît vouée à la stérilité. Si j'ai raison, pourtant, c'est là qu'il faut faire passer la distinction. La difformité physique doit correspondre à un trait réel de quelque victime, à une infirmité réelle, la claudication d'Oedipe ou de Vulcain n'est pas forcément moins réelle à l'origine que celle de la sorcière médiévale. La monstruosité morale, en revanche, accomplit la tendance de tous les persécuteurs à projeter les monstres qu'ils se font de telle ou telle crise, de tel malheur public ou même privé, sur quelque malheureux dont l'infirmité ou l'étrangeté suggère une affinité particulière pour le monstreux (*ibid.*).

À ce titre, parallèlement à la beauté de Louise, sa blessure à la joue apparaît comme un deuxième signe de sélection victimaire girardienne. Ici, le roman accomplit ce mouvement de coïncidence entre la monstruosité morale et la monstruosité physique, exprimée dans la décomposition progressive de Louise. Désignée malgré la perfection de son apparence par ce stigmate, elle est contrainte, par son corps même qui semble la trahir, d'exposer la nature véritable de sa méchanceté.

Chez Louise, la beauté n'est pas seulement le signe d'une monstruosité : c'est aussi le vecteur de ses déviances familiales et amoureuses. De fait, la beauté constitue le seul critère sur lequel elle choisit ceux dont elle s'entoure. En effet, le monde qu'elle crée autour d'elle est tout entier subordonné au paraître, de sorte que pour elle, l'autre (ses enfants, ses maris) n'existe que par leur beauté, comme extension d'elle-même, comme reflet d'elle-même<sup>37</sup>, dans un rapport symbiotique primaire où l'autre participe d'elle, sur un mode exclusivement

<sup>37</sup> Ainsi la première description de Louise s'accompagne-t-elle de cette phrase « [l]a beauté de Patrice n'était pour elle qu'un reflet de la sienne » (*LBB*, p. 24). Sur la question du reflet et du narcissisme des personnages, on consultera l'article d'Yvan G. Lepage, « *Sicut enim Narcissus : La Belle Bête* de Marie-Claire Blais » (*Incidences*, vol. 4, n°2-3, 1980, p. 101-108) et le chapitre « A Tale of Many Meanings » du *Marie-Claire Blais* de Mary Jean Green (New York : Twayne, 1995, 152 p., p. 8-15).

physique. En d'autres termes, Louise tisse avec les autres un rapport de continuité physique, peu importe la nature de la relation de l'autre à elle, sur le modèle suivant : est mon enfant celui qui, comme moi, est beau. C'est ce dont témoigne le champ lexical de la possession auquel elle a recours pour qualifier son rapport à Patrice quand elle parle de lui à Lanz, « je pense à mon fils parce qu'il est à moi » (*LBB*, p. 65), comme quand elle lui parle « [j]e suis ta mère, ta meilleure compagne, je suis de toi, tu es de moi » (*LBB*, p. 126). Dans cette dernière phrase, le zeugme exprime bien la toute-puissance de la continuité réciproque que Louise voit dans son rapport à l'autre, en l'occurrence son fils.

Du fait même de ce positionnement de la mère, dans son amour, toutes les différences s'annulent, au point qu'elle verse dans l'inceste. Ainsi, le rapport qu'entretient Louise avec Patrice tient plus de la tendresse des amants que de l'amour mère-fils, comme en témoigne la première scène, qui les montre étroitement enlacés<sup>38</sup>. Preuve inversée de cette tendance, c'est véritablement en qualité de second fils de Louise que Lanz semble avoir rejoint la famille, comme le dit clairement cette explication d'Isabelle-Marie à son frère :

- Alors, tu les vois? Maintenant, c'est Lanz qui est son fils, Lanz qui l'accompagne à ses promenades, Lanz qui monte les chevaux ; toi, tu n'es plus son cher Patrice.
- Répète très lentement, dit Patrice qui ne comprenait pas.
- Je te dis que ta mère ne t'aime plus, Patrice.
- Moi?
- Toi (*LBB*, p. 39).

Cette substitution se confirme dans la description de la chambre maternelle par les yeux de Patrice, qui « prend peur » en ne reconnaissant plus les lieux :

Un soir, il arriva que Patrice entra dans la chambre de sa mère pour lui souhaiter une bonne nuit, à cette heure où Louise arrachait les peignes de sa chevelure et errait, insouciant, de la fenêtre au miroir. Mais cette fois, Louise était absente. La canne d'or [de Lanz] avait été oubliée sur le lit défait ainsi qu'un gant

<sup>38</sup> « Le train sortait de la ville. Tête renversée sur l'épaule de sa mère, Patrice suivait mélancoliquement le paysage taché. [...] Sa mère lui caressait la nuque de sa main ouverte. En glissant son poignet trop souple elle pouvait plonger la tête de Patrice dans son sein et mieux écouter son souffle » (*LBB*, p. 11).



d'homme, ouvert au milieu des draps. Les foulards de Lanz pendaient partout et chacun avait un parfum différent. Sans pouvoir s'expliquer pourquoi, Patrice prit peur. Cette chambre n'avait plus, tout à coup, le même velours, les mêmes bras qui serrent et détendent. Il regardait, désespéré de ne point y trouver sa sécurité (*LBB*, p. 41).

La convocation de l'odorat et du toucher, ici associés à la vue, dit pleinement la sensualité inhérente au rapport mère-fils avant l'arrivée de l'amant, et son arrêt subséquent. Cette confusion entre amant et fils correspond en tout point au crime sexuel, soit l'inceste, défini par Girard comme violent et indifférenciateur :

L'inceste est violence, lui aussi, violence extrême et par conséquent destruction extrême de la différence, destruction de l'autre différence majeure au sein de la famille, la différence avec la mère. [...] Aucune possibilité de différence ne demeure ; aucun domaine de la vie ne peut plus échapper à la violence (Girard, 1972, p. 387).

De fait, en gommant cette limite entre le fils et l'amant, Louise permet l'éclosion de leur jalousie respective. Cette rivalité s'exprime pour la première fois dans la scène où tous deux se battent (*LBI*, p. 63-67) dans la chambre de Louise. Lieu symbolique s'il en est, cette chambre incarne cette dimension maternelle qui devrait être interdite au fils. À ce titre, il n'est pas étonnant que la scène se termine sur l'injonction adressée à Patrice par Lanz de sortir<sup>39</sup>.

Puisque Louise n'existe que dans l'obsession de sa propre beauté, elle ne peut s'associer à ceux qui lui rappellent autre chose, ou qui la renvoient à sa propre imperfection physique. Cette préoccupation la conduit à commettre un autre crime indifférenciateur girardien, en lien direct avec le premier, qui consiste à se rendre coupable de maltraitance envers ses deux enfants. Si elle n'est jamais violente physiquement avec Isabelle-Marie, son indifférence coupable, lorsque sa fille s'évanouit au début du roman (*LBI*, p. 13-14), n'en paraît pas moins brutale, de même que le mépris et le silence qu'elle affiche lorsque sa fille lui raconte le drame de sa vie et le rôle que la mère y a joué (*LBI*, p. 140-143). Plus largement, dans *La*

<sup>39</sup> « Je suis votre père, Patrice, ne l'oubliez pas. Je le remplace auprès de vous. Sortez, maintenant » (p. 66).

*Belle Bête*, la manière dont la mère traite la fille fait figure de crime de violence girardien, dont la définition, donnée au chapitre précédent, est la suivante :

Les crimes de violence [...] prennent pour objet les êtres qu'il est le plus criminel de violenter, soit dans l'absolu, soit relativement à l'individu qui les commet, le roi, le père, le symbole de l'autorité suprême, parfois aussi dans les sociétés bibliques et modernes, les êtres les plus faibles et les plus désarmés, en particulier les jeunes enfants (Girard, 1982, p. 1242).

Cette notion de crime de violence trouve également une incarnation dans la seconde partie du roman, plus précisément dans le rapport de Louise avec Patrice, quand il perd sa beauté. Non seulement la mère cesse-t-elle alors de l'« aimer » (*LBB*, p. 150)<sup>40</sup>, mais elle l'éloigne d'elle, pour rompre toute possible continuité physique entre le monstre Patrice et elle-même. Ce rejet du fils devenu laid illustre de manière très visuelle qu'il a cessé d'exister pour Louise. C'est le sens du paragraphe où éclate la solitude de Louise après l'accident de Patrice :

Louise avait tout perdu, même son propre corps qui se dissolvait dans les poisons du cancer, appelé à son destin de putréfaction. Le bel enfant qui lui plaisait tant jadis n'existait plus pour elle depuis qu'il était devenu laid. Il partageait désormais le sort méprisé d'Isabelle-Marie, qui, maintenant, l'aimait à sa façon (*LBB*, p. 135).

Le choix du verbe « plaire » donne un indice supplémentaire sur l'artificialité de Louise et sur la nature opportuniste de son intérêt pour l'autre<sup>41</sup>.

En termes girardiens, Louise, en qui la poupée et le monstre se trouvent réunis, est clairement désignée comme victime émissaire. En brouillant les limites de la différence entre enfant et amant et entre mère et ennemi, elle menace l'équilibre du microcosme dépeint dans le roman et, partant, la société au complet. Par ses actes, qui correspondent aux crimes indifférenciateurs girardiens, la mère chez Blais « ne se content[e] pas de relâcher le lien

<sup>40</sup> « Ma Belle Bête, tu vois, ta mère ne t'a jamais aimé. Tu es triste? Tu dors? », lui dit Isabelle-Marie (*LBB*, p. 132). Toutefois, en raison du caractère capricieux et volage de l'intérêt de Louise pour son entourage, le choix du verbe « aimer » semble inadapté.

<sup>41</sup> Le même point est également formulé un peu plus tôt dans le roman, quand il est dit de Louise : « En Patrice elle trouvait tout ce qu'elle cherchait : un bel objet et qui fût tout à elle. Plaire était sa loi. Elle remplaçait Lantz par une autre frivolité. » (*LBB*, p. 119-120).

social, [elle] le détrui[t] entièrement», comme le dit Girard du monstre mythologique (Girard, 1982, p. 1242).

Dans «Le Torrent» et *Expensive People*, meurtrier et narrateur coïncident ; dans la perspective confessionnelle (au sens nabokovien du terme) qui est la leur, l'entreprise de construction d'une figure maternelle monstrueuse et coupable semble se justifier d'elle-même. Toutefois, dans le contexte de l'énonciation et de focalisation plurielles de *La Belle Bête*, une telle élaboration est plus problématique. Mieux, alors que chez Hébert et chez Oates, la monstrosité maternelle renvoyait au contexte oppressant de l'ordre clérical québécois et de la *suburbia* américaine, rien ne semble expliquer la méchanceté de Louise. Plus radicale que la méchanceté des mères hébertienne et oatesienne, la monstrosité de la mère de *La Belle Bête* apparaît sans faille – un fait troublant dans une énonciation polyphonique. Pour saisir les enjeux de cet aspect du texte, examinons de plus près son univers et ses configurations.

### 3.2.3 Indifférenciation et gémellité monstrueuse

Outre les inversions déjà observées dans le roman, l'indifférenciation girardienne semble régner sur les terres de Louise. Une première forme de cette indifférenciation touche les catégories du genre dans le roman. Ainsi, comme Jean Fouchereaux en a fait la démonstration, Patrice fait figure de créature « semi-mythologique » « chargé d'ambiguïté sexuelle » (Fouchereaux, 1986, p. 45). Selon Slama également, « mi-enfant, mi homme, [Patrice] est énoncé-nié comme homme et désigné, par son surnom, du côté du féminin » (Slama, 1983, p. 220).

Si Patrice est efféminé, au point d'être décrit dans le texte en train de se faire les ongles « comme une coquette » (*LBB*, p.112), Isabelle-Marie, quant à elle, est dotée des qualités classiques associées à la virilité. Ainsi, à l'instar des fermiers qui travaillent sur les terres de Louise, elle « s'us[e] les doigts, grise de sueur, les cheveux épars sur les joues, la bouche

salée » (*LBB*, p. 17). Opposée à sa mère dans son apparence physique comme dans son tempérament, Isabelle-Marie est décrite au moyen d'un adjectif (« humble » [*LBB*, p. 43]) qui ne désigne qu'une seule autre personne dans tout le roman : son père décédé. Résolument du côté du père, Isabelle-Marie est masculine comme Patrice est féminin.

À ce titre, Slama pose qu'il faut lire les deux personnages comme double l'un de l'autre :

Ambiguïté de place dans le système des personnages : opposé à Isabelle dont il est involontairement le bourreau et la victime, il passe, on l'a vu, du même côté qu'Isabelle, à la même place qu'elle. Ambiguïté d'être double : « saint des légendes médiévales », « Saint-François » et « fauve » en « délire », Patrice apparaît à l'analyse comme un double d'Isabelle (*ibid.*).

Dans le contexte de ma lecture girardienne du roman, le motif du double et de la gémellité apparaît comme une preuve supplémentaire de la crise d'indifférenciation à l'œuvre dans l'univers de la fiction. De fait, pour Girard, les jumeaux « évoquent et paraissent annoncer le péril majeur de toute société primitive, la violence indifférenciée » (Girard, 1972, p. 365)<sup>42</sup>, car ce surgissement du double agit comme signe de l'indifférenciation généralisée. Toutefois, chez Blais, la gémellité se réalise dans l'inversion des associations classiques (le beau est bon, et le laid est mauvais), et notamment si on rapproche le roman du conte de Madame de Villeneuve : Blais donne à voir la scissiparité (d'une part la beauté et l'idiotie, de l'autre la laideur et l'intelligence) là où on attend l'unité, créant une impression de désordre et de confusion qui s'apparente à la crise d'indifférenciation girardienne.

Comme chez Girard, cette indifférenciation est synonyme de haine et de violence réciproques, dans la rivalité réciproque. Au centre de cette jalousie, il y a Louise, pour l'amour et l'attention de qui les personnages s'entretiennent dans une relation à trois où un désir unique domine : celui de la mère (lui plaire et s'en faire aimer). Rapproché de la théorie girardienne, ce mouvement peut être lu comme une médiation du mouvement du désir :

<sup>42</sup> C'est également ce que propose Françoise Héritier dans le cadre de son étude sur l'inceste, où l'on peut lire que « nos sociétés répugnent à la mise en rapport de l'identique » (1994, p. 11), car « implicitement, le court-circuit de l'identique est censé avoir des effets dévastateurs » (*op. cit.*, p. 89).



La médiation engendre un second désir parfaitement identique à celui du médiateur. C'est dire que l'on a toujours affaire à deux désirs concurrents. Le médiateur ne peut plus jouer son rôle de modèle sans jouer également, ou paraître jouer, le rôle d'un obstacle (Girard, 1961, p. 40).

Ainsi, c'est en voyant Louise pleine d'attention pour Patrice qu'Isabelle-Marie est devenue méchante<sup>43</sup>, comme elle le dit à sa mère lorsqu'elle la confronte vers la fin du roman : « Mère, depuis que je suis enfant, je te vois chérir Patrice parce qu'il est beau, et me mépriser, moi, la laide. Patrice, toujours Patrice ! » (*LBB*, p. 140). De la même manière, les sources du malheur de Patrice sont à trouver dans sa jalousie envers le traitement préférentiel que Louise accorde à Lanz après son arrivée : « Partagée, Louise donnait moins à Patrice qu'à son mari et, si elle manifestait le désir de donner plus à Patrice, Lanz l'en empêchait par différents stratagèmes de fausse tendresse » (*LBB*, p. 58). Pour le dire comme Tremblay, la violence dans le roman provient d'une « jalousie triangulaire [qui] rend les protagonistes malades, handicapés, violentes, destructeurs, meurtriers... » (Tremblay, 2000, en ligne).

C'est donc pour Louise, son amour et ses attentions que ces rivalités voient le jour. Tout se passe comme si la mère avait elle-même rendu possible l'apparition de doubles rivaux et était irréductiblement désignée comme responsable de la crise d'indifférenciation à l'œuvre dans l'univers du roman. En d'autres termes, le texte présente une situation qui rappelle la logique de la crise d'indifférenciation girardienne, dans laquelle « [l']universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspère les haines mais les rend parfaitement interchangeables constitue la condition nécessaire et suffisante de l'unanimité violente » (Girard, 1972, p. 393). Jumeaux, doubles et rivaux, les personnages sont en proie à une crise d'indifférenciation qui les englobe tous – à une exception près : Louise, qui incarne l'objet de désir, non seulement premier, mais unique, de tous les autres personnages.

---

<sup>43</sup> Une affirmation du narrateur extradiégétique le confirme également : « [s]i, simplement, Louise eût osé aimer sa fille, Isabelle-Marie eût grandi sans méchanceté. Elle était devenue cynique en refoulant la passion qui la sous-tendait. La perversité était, chez elle, une seconde nature comme chez ces êtres qui ont une vie, le jour, et une autre, plus effrayante, la nuit » (*LBB*, p. 75-76).

### 3.2.4 Vrai et faux sacrifice dans *La Belle Bête*

Le roman s'ouvre sur un huis clos où règne l'indifférenciation. Mais rapidement, le désordre initial est bouleversé par trois événements successifs : le départ de Louise en voyage (*LBB*, p. 24), son retour avec Lanz (*LBB*, p. 32) et la rencontre de Michael (*LBB*, p. 48). Si le premier de ces événements marque le début des grandes violences qui secouent le reste du roman (c'est-à-dire quand Isabelle-Marie affame Patrice), l'arrivée consécutive des deux hommes crée les conditions de possibilité des morts à venir.

Le premier effet de leur arrivée, c'est le bouleversement de l'univers du début du roman. Immédiatement après leur irruption, le triangle mère-fils-fille se rompt au profit de deux nouveaux triangles : celui que forment Louise et Lanz avec Patrice comme tiers, d'une part, et, d'autre part, celui que forment Michael et Isabelle-Marie avec Anne, leur fille, comme tiers. Toutefois, ces deux nouveaux triangles explosent rapidement dans la violence, et la configuration initiale est rapidement retrouvée. Voyons plutôt.

Lors de l'absence de Louise, Isabelle-Marie affame Patrice. C'est, je l'ai dit, la première occurrence de la violence dans le roman. Ce *modus operandi* a ceci de commun avec sa deuxième attaque contre Patrice (quand elle plonge sa tête dans l'eau bouillante) qu'elle ne cherche pas tant à le tuer qu'à l'enlaidir<sup>44</sup> – c'est-à-dire à faire en sorte qu'il lui ressemble. La maigreur et la difformité qu'elle souhaite développer chez Patrice répondent en écho aux deux premiers traits descriptifs qui lui sont appliqués à elle au début du roman<sup>45</sup>. Toutefois, dans le premier cas, plusieurs constructions en asyndète fondée sur des parallélismes disent l'échec d'Isabelle-Marie : « Il était rayonnant, même maigre, elle était usée, même jeune » (*LBB*, p. 30). Quoiqu'à la fin du roman, Isabelle-Marie avoue à sa mère qu'elle a voulu tuer

<sup>44</sup> Le texte le dit explicitement : « Privé de nourriture il deviendrait chétif et, lui que la misère n'avait jamais touché du bout des ongles, serait son vague pantin hâve. Oui, Isabelle-Marie voulait l'enlaidir. Un instant, elle repoussa ce nouveau goût de la perversité, puis elle l'accepta. Ah ! Surprendre la beauté dans sa lente décomposition ! » (*LBB*, p. 25-26).

<sup>45</sup> « Isabelle-Marie avait seize ans. Elle était grande et décharnée : ses yeux inquiétants souvent étincelaient de colère sous ses noirs sourcils. Quand elle se renfrognait, le bas de son visage s'amincissait, sauvagement méprisant. On en avait presque peur » (*LBB*, p. 11-12).

Patrice<sup>46</sup>, il me semble que ce geste d'affamer son frère a pour but principal de créer de l'indifférenciation entre eux, afin de faire de Patrice son égal devant Louise, c'est-à-dire aussi mal aimé qu'elle l'est elle-même.

En revanche, l'irruption des deux hommes, Lanz et Michael, a pour conséquence plusieurs morts violentes. L'arrivée du premier a d'abord pour effet de faire éclater la structure qui prévalait jusque-là. De fait, son intrusion rompt l'équilibre du couple mère-fils en éloignant Louise de Patrice (« Louise se perdait dans ses personnages, délaissant tour à tour Patrice pour son amant et Lanz pour Patrice » [LBB, p. 46]). Première conséquence de cette arrivée, la redistribution de l'attention de la mère conduit Patrice à connaître, du moins partiellement, le lot d'Isabelle-Marie. Il ressent alors la même jalousie que sa sœur (« Il était abandonné et il le sentait » [LBB, p. 62]).

En d'autres termes, le premier couple se brise au profit de deux autres : d'une part, Louise et Lanz, les époux, et d'autre part, Isabelle-Marie et Patrice, les laissés-pour-compte. Toutefois, ce nouvel équilibre ne dure pas, puisque Michael vient rapidement former un autre couple avec Isabelle-Marie, ce qui a pour effet de confirmer la place de tiers de Patrice face à sa mère et à son beau-père. C'est ainsi qu'émergent les conditions de possibilité du premier meurtre, celui de Lanz.

Si la victime émissaire girardienne se démarque par son étrangeté (selon le mot de Vinolo), il semble que Lanz en présente tous les signes classiques. En premier lieu, il est étranger au sens propre, puisqu'il n'est pas de la famille de Louise et que le clan des trois vit en huis clos<sup>47</sup>. Une impression d'ingérence accompagne les descriptions de ses affaires dans la chambre de Louise, comme une « présence ennemie » (LBB, p. 42). Le vocabulaire

<sup>46</sup> « Tu sais, quand on regardait Patrice dans le train, moi, je voulais mourir et ne pas être sa sœur. Et puis, quand les gens venaient et qu'ils s'extasiaient devant le visage de Patrice, oui, oui, j'aurais voulu le tuer. Le pain trop frais, c'était pour le faire crever pendant la nuit, et quand je le baignais, c'était pour le noyer » (LBB, p. 141).

<sup>47</sup> « [Patrice] n'avait jamais connu d'être que sa mère, les professeurs passagers et Isabelle-Marie. On le regardait seulement quand on l'approchait. On ne revenait plus s'inquiéter de lui. D'ailleurs, Louise le préservait des autres pour mieux garder son emprise sur lui. Elle y réussissait sans peine » (LBB, p. 42).

militaire ici souligne la mise en place de deux camps opposant Patrice et Lanz. Le fait que son prénom ait une consonance étrangère, en rupture marquée avec les prénoms très français de Louise, Patrice et Isabelle-Marie<sup>48</sup>, prolonge et creuse la discontinuité du personnage par rapport au triangle familial. Dans son apparence et son nom même, Lanz semble clairement désigné par des marques de sélection victimaire comme en prolepse de son sort à venir.

Toutefois, s'il a commis un crime, ce n'est qu'au regard de la situation d'inceste de la famille, puisque, précisément, son étrangeté littéraire devrait le désigner comme époux de choix. Or, en faisant intrusion dans le huis clos d'une famille fermée sur le monde, Lanz usurpe la place d'un autre, en se positionnant en tant que fils de Louise. C'est ce que confirme Isabelle-Marie quand elle définit le mari comme « un homme qu'une femme ne quitte pas. [...] C'est comme une mère. Maintenant Louise est la mère de Lanz » (*LBB*, p. 54).

Comme dans la théorie girardienne du mythe, il semble y avoir, dans le roman, un lien entre son apparence et son crime indifférenciateur<sup>49</sup> – qui, ici, en est au contraire un de différenciation puisque Lanz introduit la différence dans le huis clos incestueux. De fait, Lanz semble présenter des marques de sélection victimaire de deux ordres : tout d'abord générique, puisque Lanz est présenté comme viril, ce qui tranche profondément avec la prédominance de femmes et avec les marques de féminité observées chez Louise et Patrice. Ensuite, il boîte, ce que souligne la « canne d'or » qui l'accompagne partout. La virilité et l'infirmité du personnage sont présentes dès sa première description, comme pour réduire Lanz à ces deux dimensions :

Cette infirmité, qui soulignait la fierté des épaules et du pas, accusait sa vanité d'un seul coup. De profil, Isabelle-Marie le trouva plus imposant, plus homme. Un rayon de soleil donnait à sa barbe brune un air de masque incomplet qui

<sup>48</sup> Selon l'analyse de Slama, il y a véritablement d'un côté les Québécois (Isabelle-Marie, Patrice et Louise), et de l'autre, les étrangers (Lanz et Michael), *op. cit.*, p. 215.

<sup>49</sup> « Dans le monstre mythologique, le "physique" et le "moral" sont inséparables. L'union des deux choses est si parfaite que toute tentative pour les séparer paraît vouée à la stérilité » (Girard, 1982, p. 1267).



dissimulait la brutalité de ses yeux, son regard d'homme feint qui ne savait à quoi jouer dans la vie, sauf à l'élégant (*LBB*, p. 35).

Certes, sa virilité est nuancée par sa vanité et sa coquetterie, et le fait pencher du côté d'une forme d'hybridité générique indifférenciée ; Lanz est d'ailleurs décrit comme une « poupée mâle » (*LBB*, p. 45). Toutefois, le spectacle qu'il donne de sa « petite canne d'or », qu'il tourne et promène partout (*LBB*, p. 35) exprime clairement une virilité conquérante et exhibée devant les enfants. À ce titre, il n'est pas anodin que la rivalité jalouse de Patrice envers Lanz se focalise sur cet objet qui lui « répugn[e] » (*LBB*, p. 58). C'est donc bien en tant que prétendant de la mère que le nouveau venu concentre sur lui haine et violence, une première fois lorsque Patrice pénètre sans permission dans la chambre de la mère, d'où Lanz le chasse (*LBB*, p. 63-67), et une seconde, quand il est tué par le fils.

Fait intéressant, pour tuer Lanz, Patrice a recours à la même méthode que le François du « Torrent » : il le renverse et le piétine avec un cheval. L'utilisation d'une arme ou une bataille d'homme à homme accuserait la responsabilité unique du meurtrier, tandis que le cheval semble faire disparaître la responsabilité du meurtre. Par ailleurs, lorsque Patrice s'apprête à commettre le meurtre, le texte cesse de le désigner par son prénom pendant près de quinze lignes, en multipliant les périphrases générales et génériques dans une tentative infructueuse de définition du jeune garçon :

Le garçon marchait, indifférent, déjà oublieux de ce qu'il avait ressenti.

Il enfourcha son cheval, respira fortement, ses bras devenant de bronze, le dos arqué, sa belle bouche ouverte et ses dents étincelantes comme si une larme de femme brillait sur chacune d'elles. Un homme ? Un enfant parmi les hommes ? Un homme libre qui ne savait d'où venait sa liberté ni comment l'utiliser ? Ce dieu mélancolique allait-il traverser le coucher de soleil qui s'étalait devant lui comme un lac rouge ? (*LBB*, p. 97)

Dans cette description composite où se rencontrent plusieurs contraires (femme, homme, enfant, dieu), Patrice semble se métamorphoser et ne plus agir en son nom propre.

D'ailleurs, lorsqu'il enfourche le cheval, l'impression qui domine en est une de « délire » (LBB, p. 97) chez ce faible d'esprit, entraîné par un cheval empressé de tout dévaster :

Le garçon avait l'air si près de tout, tandis qu'en lui l'esprit battait si faiblement, qu'il n'animait pas le vide morne de son être.

Le cheval s'impatenait, tendait la crinière, battait son sabot. Il partit enfin, Patrice cramponné à son cou.

[...] Un délire nouveau s'emparait de Patrice, son regard se muait en regard de fauve. Il se mordait les lèvres à en pleurer, et ce cavalier en larmes, débridé autant que sa bête, dévastait tout en passant (*ibid.*).

De nouveau, l'auteure s'arrête au bord du meurtre, puisque le moment de l'impact n'est pas décrit. Paradoxalement, à la course folle succède la chute non pas de Lanz, dont il n'est question qu'à la phrase suivante, encore une fois à la voix passive, mais de la mère : « Louise s'effondra. Lanz avait été renversé. Il gisait, étendu près de la source, poitrine écrasée, morne, terrassé, tandis que le cheval disparaissait au loin, ébloui, laissant Patrice près de la victime » (LBB, p. 98). Même accompagné de détails crus qui disent la vérité du meurtre, le passif semble soustraire Patrice à sa responsabilité. Son éclat de rire et son détachement d'avec la scène, immédiatement après la chute de Lanz, semblent l'exprimer d'une autre manière, en renvoyant le jeune homme à son idiotie<sup>50</sup>. Mais, surtout, Patrice est décrit comme « se relev[ant] » (LBB, p. 98) – cette érection littérale annonce très concrètement son retour à la place du favori de la mère.

À l'inverse, comme si leurs deux êtres étaient consubstantiels, Louise « s'effondr[e] » (LBB, p. 98) ; puis, « [i]nterdite près de son mari, [elle] ne respir[e] plus, atteinte cette fois, jusqu'à l'âme » (LBB, p. 99). Toutefois, une fois passé le choc initial, incapable de vivre sans un être qui lui renvoie son reflet, Louise se tourne de nouveau vers son fils Patrice, qu'elle remet immédiatement dans une position privilégiée et exclusive, redisant ainsi indirectement l'identité de la place du fils et de l'amant :

<sup>50</sup> « Patrice se releva, éclata naïvement de rire, d'un rire qui sonnait tragique au milieu de cet énorme silence de mort.

[...] À demi-prostré, la tête en rond, Patrice ne regardait rien » (LBB, p. 98-99).

Elle pleurait, pleurait. Quand elle releva son visage humilié de sanglots, elle comprit que Lanz était mort. Elle jeta d'abord sur Patrice un regard maléfique, puis un regard angoissé qui disait :

– Patrice, il ne me reste que toi (*LBB*, p. 101).

En d'autres termes, à mon sens, le meurtre de Lanz s'apparente à un sacrifice girardien dans la mesure où il comporte des enjeux larges (c'est-à-dire de configuration générale dans l'organisation des personnages entre eux), et qu'il modifie effectivement l'ordre en place. Ainsi, l'étranger disparaît et la situation de départ s'installe à nouveau, après qu'Isabelle-Marie a été quittée par Michael. Cependant, il s'agit ici d'une autre inversion, car il y a visiblement un retour au plein désordre, à l'inceste et à l'indifférenciation. Le meurtre de Lanz n'a de sacrifice que l'apparence, puisqu'il consomme le triomphe du chaos. Fait intéressant, le meurtre de Lanz semble, en quelque sorte, annoncer celui de Louise : après la mort de la poupée mâle vient celle de son double féminin, la poupée femelle. Toutefois, par sa portée et ses enjeux, la mort de Louise a un sens très différent.

Revenue chez sa mère après que son mari l'a battue et chassée en découvrant sa laideur, Isabelle-Marie retrouve sa position de tiers exclu, témoin jaloux de la tendresse du couple mère-fils. Toutefois, à la différence de la scène du début, cette fois-ci, la jalousie contre Patrice qui l'habite ressort « victorieuse », après une première hésitation (*LBB*, p. 129). Or, Louise repousse immédiatement son fils, dans une reprise de la scène initiale où la mère ignore l'enfant qui souffre. Le texte dit clairement cette inversion dans le retour en anaphore de l'appel de l'enfant à la mère : « Mère, j'ai la fièvre » disait Isabelle-Marie (*LBB*, p. 13), et Patrice crie « Mère, je souffre, mère ! » (*LBB*, p. 131). Maintenant qu'il est laid, « Patrice n'[a] plus aucune valeur pour son âme de poupée [...], écrasée de dégoût » (*ibid.*).

C'est de la petite-fille de Louise, Anne, que vient l'aveu qui condamne Isabelle-Marie à l'exclusion et amène la scène de confrontation entre la mère et la fille – une scène qui conduit droit au meurtre de Louise par sa fille. Or, dans cette scène, Isabelle-Marie prononce trois tirades où se jouent trois reproches et trois enjeux distincts : tout d'abord, c'est un reproche de traitement injuste et d'aveuglement de la mère violente psychologiquement (« Tu ne m'as jamais aimée et tu n'as pas su que ton fils était un idiot, une bête » [*LBB*,

p. 140-141]). En revanche, le second reproche peut surprendre, puisqu'Isabelle-Marie y accuse sa mère de l'avoir fait laide (« N'est-ce pas toi qui m'as fait laide? » [LBB, p. 141]) et de l'avoir ainsi exposée à la haine des autres (« Ceux qui m'ont vue m'ont repoussée, même mon mari. Il a eu des yeux pour me voir et je l'ai dégoûté » [ibid.]). Et dans un troisième temps, le motif de l'autre revient et domine complètement la parole de la fille :

Moi, *personne* n'a eu pitié de moi puisque ma mère me repoussait. Et j'étais jalouse. J'en mourais. Tu sais, quand *on* regardait Patrice dans le train, moi, je voulais mourir et ne pas être sa sœur. Et puis, quand *les gens* venaient et qu'*ils* s'extasiaient devant le visage de Patrice, oui, oui, j'aurais voulu le tuer (je souligne – *ibid.*)

Dans cette dernière citation se jouent, selon moi, les enjeux de la mort à venir de Louise : c'est seulement après avoir quitté le foyer familial et avoir connu d'autres personnes (les Livani<sup>51</sup>, d'autres jeunes) qu'Isabelle-Marie est parvenue à se distancer suffisamment de la mère pour la voir pour qui elle est et la tuer, dans une logique qui rappelle celle du « Torrent ». De fait, non pas un, mais deux hommes se sont dressés entre sa mère et elle : Lanz l'étranger, d'une part, et Michael, son époux, dont le nom dit lui aussi l'étrangèreté littérale, puisqu'il est anglophone. Après la rencontre et la confrontation avec les autres, la fille tue cette femme isolée et seule qu'est Louise. Tout se passe comme si, de son voyage à l'extérieur du huis clos familial, Isabelle-Marie était revenue avec le mandat de tuer Louise.

Toutefois, Louise est déjà mourante. Sa tumeur à la joue progresse et la fin du roman la montre sur le point de succomber au cancer. Ce point appelle deux remarques. Premièrement, cette attaque de la maladie laisse transparaître l'idée d'une force de destruction en action contre Louise, comme le châtimement des contes, qui punit les mauvais pour leur méchanceté, et celui du mythe girardien, qui punit le criminel monstrueux. Or, cette force de destruction prend plusieurs formes, au point d'englober tout ce qui entoure Louise : son corps s'autodétruit, tandis que sa fille l'attaque et que ses terres, sa grande fierté

<sup>51</sup> Le mariage de Michael et Isabelle-Marie chez les Livani est décrit comme un événement social, le seul du roman, où un grand nombre de personnes se rencontrent (LBB, p. 88-89).



et le synonyme de sa réussite et de sa richesse, brûlent et la tuent. À la fin du roman, tout, semble-t-il, se révolte contre la mère.

À ce titre, selon moi, le meurtre de Louise est véritablement un sacrifice, puisque la nature et la société, en la personne d'Isabelle-Marie, devenue une « autre » depuis qu'elle s'est mariée au village, s'associent pour assassiner le monstre qu'elle est. De fait, l'intrusion de Lanz, puis l'arrivée de Michael peuvent être lues comme *kairos*, puisque, précisément, elles signifient l'arrachement de la fille à l'ordre maternel, en la faisant passer du côté d'un régime masculin et social. Coupable d'inceste, veuve deux fois, Louise vit en marginale et a causé indirectement la mort d'un autre villageois, son mari Lanz. À mon sens, la transgression envers les codes sociaux que Louise incarne dans tout son être de poupée et dans tous ses gestes transcende le geste individuel et personnel d'Isabelle-Marie et lui octroie une portée collective.

Deuxièmement, la femme que tue Isabelle-Marie n'est plus au sommet de sa gloire ; elle n'est plus que l'ombre de la mère belle et admirée qu'était Louise au début du roman. Or, la fille est pleinement consciente de l'état de santé de Louise, le texte le dit deux fois, puisqu'après en avoir fait l'objet d'une raillerie à sa mère (« Tu pourris, mère. Ta joue t'assassine » [LBB, p. 142]), Isabelle-Marie épie Louise par la fenêtre avant de déclencher l'incendie. Ce qu'elle voit, c'est une femme tellement transformée par la maladie qu'elle lui ressemble désormais. De fait, à nouveau, les deux traits associés à Isabelle-Marie au début du roman (la maigreur et la laideur) sont appliqués à un autre – en l'occurrence, la mère :

Elle était effrayamment maigre.

– Un peu plus et elle me ressemblerait, pensa Isabelle-Marie.

Louise portait ses mains à son front décharné. Jadis sa chair était blanche et pure.

(LBB, p. 163)

Par sa maigreur et sa laideur, Louise ressemble désormais à Isabelle-Marie. Dans ce déplacement, le texte semble avoir construit une complexe interchangeabilité des deux femmes. Doubles l'une de l'autre, Louise et Isabelle-Marie sont désormais liées dans un destin unique : la mort.

Pour la première fois dans le corpus, une mort, celle de Louise, est représentée. Toutefois, cette mort est métaphorisée par le champ lexical de la représentation : « N'ayant plus que ses os à offrir aux morsures du feu, elle s'évanouit comme une danseuse à la fin d'un ballet » (*LBB*, p. 166). L'image de l'évanouissement, associée au spectacle, sublime la mort maternelle comme en l'inscrivant dans la logique de la vie de Louise.

En revanche, la mort de la fille n'est pas décrite. Plus précisément, une sorte d'ellipse temporelle avant et après crée une impression de confusion dans laquelle l'espace et le temps n'obéissent plus aux règles normales. De fait, le chaos domine après la mort de la mère :

Isabelle-Marie respira : « Tout est fini! Sauf moi! »  
Son instinct destructeur n'était pas assouvi. Elle marcha plus vite, tremblante.  
Un moment, elle regretta de n'avoir point donné autant qu'elle avait détruit. Le train venait. Repoussant la jeune Anne, elle marche jusqu'au rail, palpitant de frayeur (*LBB*, p. 166).

Fait remarquable, l'enchaînement des étapes suivantes défie la logique ordinaire en faisant disparaître, je l'ai dit, toute mention spatiale et temporelle qui permettrait de situer l'après-sacrifice de Louise, tout en créant donc un lien clair entre le matricide de Louise et le suicide d'Isabelle-Marie. Comme le dit Saint-Martin,

[l]a fin du roman dit assez qu'on ne peut impunément s'attaquer à sa mère. [...] On ne peut dire plus clairement que quand il s'agit de la mère, destruction et autodestruction se confondent. À détruire cette autre soi-même qu'est la mère, on se détruit du même mouvement (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 172).

Autodestruction, certes, mais également autosacrifice dans une perspective girardienne, puisque l'élan d'Isabelle-Marie est le même de la mort de sa mère à la sienne propre. Face au crime indicible qu'elle vient de commettre – le matricide –, Isabelle-Marie se désigne comme nouvelle victime émissaire – ce que préparait, depuis le début du texte, sa présentation tout en marques de sélection victimaire du fait de sa laideur et de sa difformité. Après la mère, c'est donc la fille matricide qui dérange l'ordre culturel et qui, par conséquent, doit disparaître. À ce titre, il est symptomatique que ce soit dans une logique d'échange, c'est-à-

dire une conception large, voire globale, de la situation, qu'Isabelle-Marie mette fin à ses jours. Le texte le dit clairement : « elle regretta de n'avoir point donné autant qu'elle avait détruit » (*LBB*, p. 166). Dans ce « don » d'elle-même, Isabelle-Marie pose un geste aux enjeux généraux, collectifs – c'est-à-dire un acte sacrificiel.

Peu après, Patrice complète le jeu de donner et de prendre en se jetant dans le lac de la propriété de sa mère. Sa mort a ceci de commun avec celle d'Isabelle-Marie qu'elle n'est pas non plus représentée, mais amenée dans l'impression d'une tension, d'un élan. Selon l'analyse de Slama, le frère et la sœur

sont monstrueux mais innocents parce qu'ils sont fondamentalement victimes. Comme Patrice, ils « cassent », « faute de ne pouvoir étreindre ». [...] Leur mort n'est pas décomposition, mais quête encore. Elle est donnée à lire dans une ellipse, un blanc. Ce qui est inscrit dans le texte, ce n'est pas la mort, mais la dernière aspiration d'Isabelle, son dernier regret, la marche vers le rail, une palpitation d'effroi, c'est le passage du bleu du lac où Patrice cherche son « beau visage » au bleu du ciel où il retrouve son âme (Slama, *op. cit.*, p. 218).

Toutefois, contrairement au geste d'Isabelle-Marie, cette mort est éminemment personnelle, intime, privée. La mort de Patrice arrive comme en complément des deux autres, mais semble étrangère aux enjeux sacrificiels de la mort de sa mère et de sa sœur.

En d'autres termes, le roman présente quatre morts violentes : deux que je lis comme des sacrifices (celles de la mère et de la fille), car leurs enjeux semblent largement dépasser la seule configuration particulière de la famille, et deux sans portée collective (celles de Lanz et de Patrice). Fait intéressant, les morts de Lanz et Patrice présentent plusieurs points communs qui semblent les lier : ces deux hommes qui ont aimé la même femme voient arriver la mort dans une sorte de surprise et de déni. Pour Patrice, la mort est poétique, douce :

[C]omme il ne lui restait plus rien au monde que l'eau, il y plongea sa tête et descendit, pour y chercher son beau visage d'autrefois.  
Il était midi.

Dans le bleu du ciel qui succédait au bleu de l'eau, la Belle Bête retrouvait enfin son âme (*LBB*, p. 167).

Si elle est extrêmement violente, la mort de Lanz n'en est pas moins le moment d'une incompréhension totale devant son destin :

Comment un être aussi vain pouvait-il rendre l'âme ? Lanz se sentait devenir froid, lui qui n'avait jamais songé à la mort ni à l'esprit-mort, lui qui n'avait pour dieu que ses habits, ses femmes, les bijoux de Louise et la canne d'or.

Tout meurtri, le dandy avait envie de pleurer. « Je ne veux pas mourir », répétait-il, recouvert de boue et de sueur. (*LBB*, p. 100).

Dans ces deux scènes, le retour du mot d'« âme » semble également créer un lien entre Patrice et Lanz. À l'inverse, la mort des deux mères, Louise et Isabelle-Marie, apparaît comme un moment de lucidité : Louise « implor[e] » (*LBB*, p. 166), tandis que sa fille est décrite à l'aide du verbe d'action « marcher », répété deux fois au passé simple (*ibid.*). Et de même que le mot d'« âme » apparaît dans le récit de la mort des deux hommes, les deux femmes semblent liées ici par le retour du motif de l'écrasement : Louise est « étouffée » et Isabelle-Marie meurt sous les roues d'un train<sup>52</sup>.

En d'autres termes, c'est en criminelles et en étrangères que Louise est assassinée et qu'Isabelle-Marie se suicide. Excessivement belle et excessivement laide, toutes deux périssent en châtiment de leurs crimes dont elles semblent, l'une et l'autre, irréductiblement coupables. De fait, les monstruosité contrastées de Louise et d'Isabelle-Marie ne font aucun doute – c'est ce qu'attestent tous les points de vue et les attitudes des énonciateurs du roman.

<sup>52</sup> Un lien clair existe également entre les morts de la poupée mâle et de la poupée femelle : tous deux se décomposent : le corps de Louise fait l'objet d'une dissolution dans laquelle ses os sont séparés du reste de son corps (*LBB*, p. 166) et le verbe « décomposer » apparaît dans le récit de la mort de Lanz qui « se décompos[e] avant de mourir » (*LBB*, p. 101).



### 3.2.5 Féminin, féminité et continuum sacrificiel

Faut-il alors en conclure que la focalisation et l'énonciation à l'œuvre dans *La Belle Bête* fonctionnent sur le mode mythologique girardien ? En d'autres termes, est-ce en qualité de persécuteur-narrant que le concert polyphonique des voix du roman assume la narration ? C'est ce que semble prouver, par la négative, l'absence d'une genèse de la mère, marquante chez Hébert et chez Oates. De fait, dans « Le Torrent » et *La Belle Bête*, « la monstruosité des mères, si elle existe, n'est pas ontologique, mais sociale », selon l'expression de Lori Saint-Martin (1999, p. 46), dans la mesure où Claudine et Nada sont « sont [...] situées dans le contexte social qui les a rendues monstrueuses » (*op. cit.*, p. 46). À l'inverse, chez Blais, aucun indice ne semble amoindrir la monstruosité de Louise.

Toutefois, si l'on aborde le texte avec la perspective de Dufourmantelle, la réponse change. Plutôt qu'isoler les morts du texte dans une logique horizontale, relisons-le d'un point de vue vertical, c'est-à-dire transgénérationnel. De fait, trois générations de femmes traversent le roman : Louise, Isabelle-Marie et Anne. Or, les deux premières apparaissent clairement comme sacrificielles, au sens où l'entend Dufourmantelle, c'est-à-dire à la fois sacrificiantes et sacrifiées<sup>53</sup>. La violence est réciproque entre ces deux femmes, comme l'exprime ce regard d'Isabelle-Marie porté sur sa mère, juste avant qu'elle n'allume l'incendie : « Isabelle-Marie la vit ainsi, la jugea, cette mère qui n'était pas même femme. Celle qui l'avait meurtrie depuis son enfance comme un infatigable bourreau » (*LBB*, p. 164). Bourreau, Louise l'a été pour Isabelle-Marie qui, en retour, se venge en la tuant. Ainsi, les places de bourreau et de victime se retrouvent inversées à la fin du roman, selon des modalités où, je l'ai dit, plusieurs effets de déplacement et de glissement semblent rendre interchangeables les positions de la mère et de la fille.

Anne Dufourmantelle s'est intéressée aux formes du sacrifice dans la logique d'une répétition, du retour d'un événement passé. Ainsi écrit-elle :

<sup>53</sup> « La femme sacrificielle est irrémédiablement double : sacrifiée, sacrificante, selon » (Dufourmantelle, 2007, p. 33).

Le sacrifice révèle le trauma comme on développe le négatif d'une photo. Le sujet « absent » du traumatisme est convoqué par le sacrifice là où quelque chose en lui a été profané. D'un seul coup, par l'effet de ce temps hors du temps qui exige réparation, le sacrifice ramène l'événement en entier sur le devant de la scène. [...] Donc le sacrifice, réitérant le trauma, permet au sujet (l'absent) de revenir sur cette scène profanée, de l'assumer enfin. Mais en l'assumant avec l'irréversible qu'il comporte. C'est pourquoi il y a toujours un deuil. Le sacrifice est une herse qui coupe le temps en deux. Quelque chose qui tombe, qui ne sera pas racheté, sauvé. Le sacrifice répare le trauma en faisant revenir le sujet de son absence. Il agit en inversant la puissance de refoulement en nécessité de commémorer, de porter aux regards et à la mémoire ce qu'on ne pourra plus oublier (Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 58-59).

Dans cette logique, le sacrifice commis par Isabelle-Marie prend sens comme une tentative pour refaire advenir la situation de départ en l'inversant, pour l'assumer et en faire jaillir du nouveau. En détruisant la mère, c'est-à-dire en la rendant non existante comme elle-même l'avait été durant toute l'enfance d'Isabelle-Marie, la fille met fin à une situation familiale inacceptable. Ce faisant, elle ouvre un nouvel espace, dans lequel un autre rapport mère-fille pourra être écrit. C'est ce qu'exprime Dufourmantelle quand elle pose que

[l]'espace ouvert par l'acte sacrificiel tient au monde « second » qu'il veut faire advenir. Et cette naissance, comme toutes les naissances, devra se faire quel qu'en soit le prix. Quand un individu se place en ce lieu exact où le sacrifice rencontre « le monde d'hier », pour reprendre la belle expression de Zweig, il peut à lui seul contribuer à de nouveaux commencements, de nouvelles visions (*op. cit.*, p. 267).

Plus précisément, dans le cas de *La Belle Bête*, en tuant sa mère, la fille recrée, en l'inversant, la situation de son rapport avec sa mère au complet (violence, maltraitance, distance, et plus généralement, absence). Toutefois, en se donnant la mort, elle innove et renouvelle l'avenir de sa propre fille par la création d'un monde où Louise n'existe plus et où un autre type de rapport mère-fille, à la génération suivante, est envisageable. Cette impression semble se confirmer dans le fait que, lorsqu'Isabelle-Marie se suicide, elle écarte Anne pour lui éviter la même mort que celle qu'elle s'apprête à se donner. Fait intéressant, ce geste complète et fonctionne comme négatif d'un mouvement antérieur d'Isabelle-Marie

devant sa fille, qui avait été un désir infanticide, précisément pour lui éviter d'avoir à subir ce qu'elle-même avait subi :

Malgré son égarement et sa dureté, Isabelle-Marie aimait sa fille. Elle la berçait contre son sein maigre, intime dans son plaisir, le seul plaisir qu'elle pût éprouver. Mais elle songeait à ce que serait plus tard cette enfant, une laideronne dont on se détourne. Elle était presque tentée de la tuer (*LBB*, p. 122).

De façon générale, le rapport d'Isabelle-Marie et de sa fille est marqué par l'ambivalence. D'une part, elle répète le modèle de Louise, et notamment lorsqu'elle ignore les plaintes de sa fille qui souffre du froid à la fin du roman (« Isabelle-Marie souriait, regard clos, indifférente et cruelle » [*LBB*, p. 165]). Dans cette optique, Isabelle-Marie est bien sacrificielle au sens de Dufourmantelle, puisqu'elle « ramène l'événement en entier [c'est-à-dire les mauvais traitements qu'elle a elle-même subis] sur le devant de la scène » (*op. cit.*, p. 68). D'autre part, et c'est clair dans la citation, Isabelle-Marie veut également protéger sa fille, lui éviter ce qu'elle a elle-même vécu. Ce paradoxe se prolonge jusqu'au désir infanticide, présenté comme moyen potentiel de protéger Anne, mais se résout finalement par l'inverse : c'est en se tuant et en évitant la mort à Anne que la mère tente de changer les choses. Toutefois, une question reste en suspens : si éviter son propre sort à sa fille signifie la tuer, la laisser en vie mais seule et abandonnée la condamne-t-elle à la même existence ? Ou est-ce qu'au contraire, en soustrayant sa fille à sa propre influence, Isabelle-Marie la libère ? Le roman reste flou sur ce point, et c'est au lecteur de conclure ce qui lui semblera le plus juste.

Toutefois, à remonter la chaîne des sacrifices, l'on se heurte à la question de la cause du premier sacrifice commis par Louise sur sa fille. Si, comme l'affirme Dufourmantelle, la femme sacrificielle est double, sacrificiante et sacrifiée, la question se pose de savoir comment la mère a été sacrifiée avant de devenir elle-même sacrificiante. Selon moi, c'est la notion de féminité, et la construction idéologique qui la sous-tend, qui a fonctionné comme premier « bourreau » de Louise, créant, en creux, la genèse de la mère qui semblait faire défaut au texte. De fait, son obsession pour la beauté et la perfection physique, placées au sommet des

valeurs morales, fait de Louise une caricature de l'idéal de féminité présenté comme modèle pour les femmes et les mères dans les sociétés occidentales. Dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, Luce Irigaray explique la différence entre cette féminité (construction idéologique patriarcale) et le féminin de la manière suivante :

Je différencie féminité et féminin. Parce que la féminité, c'est un mode de représentation de nous-mêmes pour le désir de l'homme. Souvent cela a été un dédale de séduction qui n'était pas une séduction pour nous, mais pour lui et pour eux. Ce que je prends comme modèle de mise en place de la féminité dans mon livre, c'est Athéna, voilée de la tête aux pieds, dont on peut penser, dont on sait qu'elle est armée, donc elle est sans doute une espèce de double phallique dont on voit le visage mais pas le corps. Athéna faisant la politique masculine, médiatrice entre les hommes, enterrant les femmes sous son sanctuaire pour que la cité soit en ordre mais en même temps ne faisant plus l'amour avec les hommes, c'est-à-dire renonçant à un certain mode de jouissance. C'est une figure de mise en place d'un certain type de femme exigé par un ordre politique au sens large qui est très très parlant (Irigaray, 1981, p. 67-68).

De fait, Louise se situe davantage dans la séduction que dans la jouissance. Si elle est active sexuellement, c'est comme un moyen pour obtenir des faveurs, et non comme un plaisir en soi – c'est ce que dit clairement cette description de son caractère : « Elle avait le goût de chercher à tout obtenir par son corps, comme une prostituée hantée par l'argent » (*LBB*, p. 25). Et en effet, le sommet de son plaisir dans *La Belle Bête* coïncide avec la convergence de tous les regards dans la scène initiale du train. Devant cette admiration des autres, le sentiment de Louise s'apparente à un plaisir sexuel, comme l'exprime le choix de l'adjectif « assouvi » pour qualifier la voix de la mère dans cette scène<sup>54</sup> : la séduction a remplacé la jouissance.

La tragédie de la vie de Louise est donc à comprendre à la lumière de sa soumission totale à l'impératif de féminité tel qu'il est prescrit dans la société patriarcale, en l'occurrence

<sup>54</sup> « [Isabelle-Marie] entendit une dame s'écrier tout à coup :

– Quel bel enfant vous avez !

Et Louise, la voix assouvie de Louise :

– N'est-ce pas ? » (*LBB*, p. 13-14)



le Québec du milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le roman, l'identité féminine semble tout entière subsumée à une alternative identitaire d'ailleurs comprise dans le double prénom d'Isabelle-Marie : comme l'a montré Slama, la fille est prise entre un idéal de beauté (le « -belle » d'Isabelle) et la pureté de la Vierge (« Marie ») (Slama, *op. cit.*, p. 219). Dans cette perspective, le roman est à lire comme une tentative, pour la fille, de sortir de ce double impératif figé et essentialisant.

À ce titre, il est d'ailleurs intéressant de noter qu'Isabelle-Marie donne à sa fille un prénom lourd de symbole : « Anne », qui évoque la mère de la Vierge. Peut-être faut-il voir dans ce choix une ultime inversion, d'ordre, cette fois, chronologique, comme pour pointer du doigt l'une des sources idéologiques et culturelles du drame dépeint dans le roman. Avec Anne, c'est à la fois le passé et le futur qui se rejoignent, puisqu'elle incarne le dernier chaînon des trois générations de femmes dans la fiction, mais que son prénom la désigne symboliquement comme première.

Première, elle l'est également à la fin du roman, car elle seule survit au cataclysme qui emporte sa mère, sa grand-mère et son oncle. La charge de réinventer une identité féminine lui incombe de fait. Selon l'analyse du roman de Lori Saint-Martin,

[i]l subsiste tout de même un très maigre espoir : Isabelle-Marie tente de transformer la relation mère-fille. [...] Et malgré la tentation, Isabelle-Marie ne tue pas sa fille; au contraire, elle refuse d'entraîner Anne dans la mort qu'elle se donne. Certes, abandonnée de tous, Anne aura du mal à survivre; mais au moins elle vit encore (Saint-Martin, *op. cit.*, p. 172).

De fait, contrairement au « Torrent » et à *Expensive People*, qui se refermaient sur une destruction générale, *La Belle Bête* propose une (petite) ouverture. Faut-il alors en conclure que les deux sacrifices représentés dans le roman ont permis la promotion d'un ordre nouveau ? En mourant, Louise et Isabelle-Marie ont-elles créé les conditions de possibilité du retour à la paix, comme le pose la théorie girardienne du sacrifice ?

Selon moi et dans une logique dufourmantellienne, la réponse à ces deux questions est nécessairement négative. Brimée et ignorée par sa mère comme Isabelle-Marie l'a été avant elle, Anne est marquée par les violences qu'elle a subies et auxquelles elle a assisté. De plus, son prénom semble porteur de la promesse d'un ordre négatif – celui-là même qui a conduit sa mère et sa grand-mère à la destruction. À ce titre, dans une optique dufourmantellienne, Anne semble condamnée à être elle-même sacrificielle. Par conséquent, contrairement à la présentation girardienne du sacrifice comme « trompe-violence » (2003), *La Belle Bête* l'associe à la contagion du désastre.

### 3.2.6 Conclusion

Troisième roman dans mon corpus, *La Belle Bête* présente non pas un, mais deux sacrifices : celui de deux mères, dont le destin est irréductiblement lié. En faisant advenir le matricide une fois qu'Isabelle-Marie est sortie de l'ordre maternel (c'est-à-dire une fois que, par le mariage, elle est devenue une villageoise), le texte exprime clairement non pas le caractère particulier ou privé de la mort de la mère, mais sa portée collective, qui prend sens par rapport au village. De même, le suicide d'Isabelle-Marie, présenté comme une suite directe du matricide, s'inscrit dans la sphère publique, là où il faut « donn[er] autant qu'[on] [a] détruit » (*LBB*, p. 166).

« Parle, mère », enjoint Isabelle-Marie à Louise lorsqu'elle la confronte sur l'injustice qui a présidé au traitement de ses deux enfants. Mais Louise ne répond pas, sinon pour chasser sa fille. Monstrueuse jusqu'au bout, la figure de Louise est si extrême et si coupable qu'elle s'apparente à la victime émissaire du mythe girardien : consubstantielle à sa faute. Contrairement au « Torrent » et à *Expensive People*, *La Belle Bête* semble, à une première lecture, épouser la logique du mythe girardien en faisant coïncider la perspective du persécuteur-agissant et du persécuteur-narrant, dans la mesure où la monstruosité de la mère, telle qu'elle est présentée dans le récit, paraît justifier sa mise à mort. Pourtant, parallèlement, en filigrane, le texte dit tout autre chose.

De fait, la lecture dufourmantellienne du texte a permis de comprendre que, même si Louise ne s'explique pas, ou, précisément, par ce biais même, le texte exprime en creux le silence auquel la mère est condamnée. Vivant dans la relativité, c'est-à-dire un rapport de séduction et non de jouissance avec les autres, Louise apparaît comme un objet (de désir, d'amour) pour l'ensemble des personnages du roman. Ce que dit avec force la caricature de la mère-poupée, c'est que son sacrifice a lieu sur l'autel du féminin assassiné et d'un ordre culturel qui condamne mère et enfant à vivre dans la haine et la violence.

De nouveau, si l'on remonte la chaîne des sacrifices, le premier coupable, c'est-à-dire l'idéologie prescriptive sur l'identité féminine, reste intouché et intouchable. Visible en creux dans le texte, cette absence interdit une nouvelle fois de trouver dans la focalisation du texte la perspective du persécuteur-narrant. Dans les failles que laisse transparaître le roman éclate une condamnation du double sacrifice maternel qui n'aura, encore une fois, pas inquiété le vrai coupable.

### 3.3 *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras (1950)

#### 3.3.1 État de la question

À l'instar de l'œuvre durassienne au complet, *Un barrage contre le Pacifique* a donné lieu à une grande quantité d'analyses et d'interprétations critiques. Dans le contexte particulier de cette étude, je n'en retiendrai ici que trois aspects, de manière à cibler les enjeux pertinents pour mon analyse du texte : l'écriture de l'enfance, la construction de la figure maternelle et les structures romanesques dans l'œuvre de Duras. En raison de leur complémentarité chez une auteure pour qui la figure maternelle revêt une haute importance (« J'ai tellement écrit sur ma mère. Je peux dire que je lui dois tout » [(Duras, 1993, p. 199)], les deux premiers aspects seront lus ensemble.

Dans la plupart des travaux portant sur l'œuvre de Duras, la question de la maternité et son corollaire, l'écriture de l'enfance, affleurent de manière récurrente. Le plus souvent, cette

question est abordée selon deux modalités différentes mais liées l'une à l'autre chez une écrivaine qui reconnaissait confondre « parution » et « parturition »<sup>55</sup> : la maternité et l'écriture de l'enfance d'une part comme *thème* dans les textes, et d'autre part comme paradigme de l'écriture durassienne. Selon la critique Lia van de Biezenbos, pour Duras, « la mère n'est pas seulement le commencement de l'écriture, elle en est aussi la fin. Elle représente le Tout » (1995, p. 169). Auteure d'un long essai critique intitulé *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras*, van de Biezenbos a analysé comment, dans *Un barrage contre le Pacifique* et les trois réécritures ultérieures<sup>56</sup>, la mère se situe au cœur de la fiction : rapport à la mère, difficulté de l'arrachement à la symbiose originaire, aussi problématique et violente soit-elle, et accès à l'autonomie sont autant de questions centrales dans les trois romans et la pièce de théâtre.

Pour Frédérique Chevillot, « [t]oute l'œuvre de Duras [...] semble être une négociation du rôle maternel en amont, à travers la mère de l'auteure, et en aval, l'auteure elle-même, en tant que mère – mère d'enfant tout autant que d'amant [...] » (Chevillot, 2000, p. 163). De fait, plusieurs critiques ont montré comment, chez Duras, écrire consiste à revenir sur l'enfance avec nostalgie, mais aussi une grande rigueur, dans le cadre d'un travail exigeant de composition et de réécriture. Ainsi, selon Anne Cousseau,

[s]'il est vrai que le traitement de ce thème dans l'œuvre durassienne n'échappe pas toujours à la séduction de la représentation, jouant sur l'exotisme, le sentimentalisme ou la reprise d'une imagerie romantique de l'enfance, il convient avant tout d'envisager comment l'exploitation de l'enfance est le lieu d'enjeux d'écritures complexes et originaux [et] comment la représentation de l'enfance emprunte à une tradition littéraire par la reprise fidèle, transformée ou subvertie de schèmes mythiques et, d'autre part, en quoi elle sert et éclaire des stratégies d'écriture significatives de la littérature contemporaine, relative en particulier au traitement du personnage romanesque et au brouillage des

<sup>55</sup> Sur ce point, on consultera l'article comparatif de Carole Allamand, « Au défaut des mères : Yourcenar, Duras et la création littéraire », *The French Review*, vol. 75, n°5, 2002, p. 891-902.

<sup>56</sup> Après *Un barrage contre le Pacifique*, que Lia van de Biezenbos nomme « le roman des origines » de Duras, trois autres productions racontent la même histoire : vingt-sept ans plus tard est publiée la pièce de théâtre *L'Eden-Cinéma* (1977) où les deux enfants sont aussi nommés Joseph et Suzanne, puis deux romans réécrivent *Un barrage contre le Pacifique* : *L'amant* (1984) et *L'amant de la Chine du Nord* (1991).



frontières génériques, entre roman et autobiographie ou entre prose et poésie (Cousseau, 1999, p. 8).

Au cœur de l'écriture de l'enfance, nous dit Cousseau, transformation et création sont à l'œuvre – deux mots qui peuvent désigner la logique maternelle de création et qui disent autrement l'étroite imbrication de l'écriture et du rôle maternel, celui de sa mère comme le sien propre.

Comme l'a révélé la critique, l'écriture de la mère et de l'enfance n'est pas exempte d'une certaine idéalisation. Pour Cousseau,

l'enfance se constitue comme objet d'écriture, canalisée toutefois par l'histoire de la mère qui oriente la narration. L'enfance n'est qu'objet second d'un discours qui se veut d'abord hommage à la mère, glorification de son courage et dénonciation de l'injustice qui lui a été faite, vibrant chant d'amour à la mémoire de celle qui a marqué si fort l'enfance (Cousseau, 1999, p. 110).

À ce titre, il n'est pas étonnant que Marie Donnadiou envahisse l'imaginaire durassien et fournisse, en partie du moins, sa matière au texte. Agrandie, déformée, transcendée, Marie Donnadiou disparaît au profit d'une sur-mère ou d'une ultra-mère<sup>57</sup>. Jamais nommée, la mère chez Duras n'est pas Marie Donnadiou, ce n'est pas « ma mère » mais « la mère », figure universelle de la maternité. Jamais décrite sinon par ses expressions faciales et plus rarement les vêtements qu'elle porte, elle n'est pas figée dans la singularité. Dans cette optique, Micheline Tison-Braun écrit que

[p]armi les personnages, c'est la mère qui atteint le plus clairement la qualité mythique. [...] Dans le roman, elle est La Mère, et n'a pas d'autre nom, étant symbole. [...] Jusqu'au bout, elle demeure une figure d'autorité. Elle domine le récit [...]. Elle domine l'Action (Tison-Braun, 1984, p. 12).

« Allégorie vivante du désespoir » (Cousseau, 1999, p. 200), « élevée au rang des plus grandes héroïnes de tragédies antiques » (*op. cit.*, p. 110) aux prises avec les forces de la nature et la

<sup>57</sup> À ce sujet, on consultera *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* d'Anne Cousseau (Paris : Droz, 1999, 462 p.) et *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras* de Lia van de Biezenbos (Amsterdam : Rodopi, 1995, 214 p.).

malhonnêteté humaine, la mère est aussi nourricière et, complète Cousseau, « [s]a mission d'institutrice coloniale, qu'elle prend très à cœur, accentue cette dimension mythique : venue pour ensemençer les graines du savoir, elle est celle qui "a élevé des milliers d'enfants", mère de la colonie tout entière » (*op. cit.*, p. 216).

Mais comme le précise également Nancy Lane, la mère est aussi et avant tout objet de l'écriture, et « lui est fondamentalement refusée la subjectivité sexuelle »<sup>58</sup>. Faisant écho à *L'Amant*, où il est écrit que « la mère n'a pas connu la jouissance » (Duras, 1984, p. 50), Lane montre que la mère n'est jamais présentée chez Duras comme possédant une identité autonome. La critique conclut en rapprochant ce point de l'expression qu'utilise Kristeva pour désigner l'œuvre de Duras, soit une « rhétorique blanche de l'apocalypse », c'est-à-dire une écriture où la fille ne peut se distancier de la mère, posée comme objet dont elle dépend elle-même. Ainsi, selon Lane,

[c]omme elle a introjecté un objet maternel dont elle n'arrive pas à se dissocier, la fille n'a pas accès à sa propre colère; incapable de commettre le matricide nécessaire, la fille est au bord de l'étouffement dans une symbiose mortifère avec la figure maternelle. La lutte pour négocier entre l'amour et la haine, entre l'altérité et l'identification, caractérise Duras. À travers la série de pièces et de récits qui réécrit la jeunesse de Duras, la fille ne peut pas haïr complètement sa mère, même après avoir été sauvagement battue, elle se voit à travers sa mère.

(Having introjected a maternal object from which she was unable to distinguish herself, [the daughter does not have] access to her own anger; unable to commit the necessary matricide, [the] daughter nearly drown[s] in a death-bearing symbiosis with the maternal figure. The struggle to negotiate between love and hate, between alterity and identification, characterizes [Duras]. Throughout the series of plays and narratives that rewrite Duras's youth, the daughter cannot hate her mother entirely, even after enduring her savage beatings, and she sees herself through her mother [...] » [Lane, 1999, p. 220].)

Symbiose avec la mère dans l'écriture, certes, mais symbiose complexe et violente, puisque la mère n'a jamais approuvé le choix de l'écriture (elle destinait sa fille au commerce) et qu'elle

<sup>58</sup> « she is fundamentally denied sexual objectivity » (Lane, 1999, p. 225)

n'a jamais aimé un seul livre de sa fille<sup>59</sup>. En d'autres termes, pour Duras, l'écriture est à la fois une pratique honteuse (« C'était quelque chose dont on ne parlait pas, comme une syphilis cachée » [Duras, 1977]) dénoncée par la mère, et ce par quoi celle-ci est louée. Cette ambivalence du rapport entre mère et écriture a été analysée dans plusieurs travaux critiques, notamment ceux de Cousseau, qui ont démontré qu'idéalisation et critique très vive de la mère coexistaient dans l'œuvre durassienne de manière hautement originale.

Pour finir sur la question complexe du rapport entre maternité et écriture, Lia van de Biezenbos a montré que, derrière la glorification et la critique de la mère qui la placent au centre de l'espace romanesque, l'œuvre de Duras tend également à faire taire la mère – littéralement :

L'omniprésence du personnage de la mère est souvent associée avec l'omnipotence qui en découlerait naturellement. [...] [C]ette association ne va pas de soi. Ce qui paraît être l'illustration de l'image de la toute-puissance maternelle, peut se lire comme une remise en question de ce mythe. Le fantasme de la voix maternelle est le signifiant de l'impuissance discursive. Partant d'un désaveu du discours maternel, l'œuvre de Duras progresse vers le désir de réduire la mère au silence (van de Biezenbos, 1995, p. 15).

Je reviendrai sur cette question complexe du silence maternel dans le cadre de mon analyse.

Ce qui m'amène au troisième et dernier moment de cette section : la question des structures familiales chez Duras, et notamment dans *Un barrage contre le Pacifique*. Plusieurs travaux se sont intéressés à ces configurations pour mettre au jour les trois éléments clés opérant dans la majorité des publications de Duras – et *Un barrage contre le Pacifique* n'est pas en reste. Le premier de ces éléments, c'est la préférence absolue de la mère pour le fils aîné,

---

<sup>59</sup> Duras le raconte en plusieurs moments de son œuvre, comme ici : « Je veux écrire. Déjà je le dis à la mère : ce que je veux c'est ça, écrire. Pas de réponse la première fois. Et puis elle demande : écrire quoi ? Je dis des livres, des romans. Elle dit durement : après l'agrégation de mathématiques tu écriras si tu veux, ça ne me regardera plus. Elle est contre, ce n'est pas méritant, ce n'est pas du travail, c'est une blague – elle me dira plus tard : une idée d'enfant » (Duras, 1984, p. 29).

alors même que la mort de la mère intervient finalement par lui<sup>60</sup>. Dans *Le Monde extérieur*, Duras écrit d'ailleurs,

[e]t lui, sujet innocent de cette fantastique fascination qu'il exerce sur elle, il souhaite qu'elle meure et de ne plus être préféré à personne et de s'engloutir enfin, lui aussi, dans le sort commun, dans le gouffre commun des orphelins du monde (Duras, 1993, p. 195).

La deuxième composante clé de la configuration familiale durassienne, c'est l'absence du père, « souvenir inaugural de l'enfance » et « creuset du roman familial [autour duquel] se structure la représentation des liens familiaux, [et] c'est de ce centre absent que découle la place de la mère et des enfants » (Cousseau, *op. cit.*, p. 181). Les contraintes matérielles de la présente étude ne me permettront malheureusement pas de discuter ce point, mais la question de la béance de la place du père dans *Un barrage contre le Pacifique* ouvre des pistes passionnantes — à ce jour, d'après mes recherches, jamais explorées dans une logique sacrificielle. La troisième et dernière composante en jeu dans la fiction durassienne, c'est le développement de l'autonomie de la fille et sa prise de distance par rapport à sa famille, et notamment la mère, par l'initiation sexuelle et amoureuse. Cette corrélation est si claire pour Anne Cousseau qu'au sujet d'*Un barrage contre le Pacifique*, elle écrit : « l'enfance meurt avec la mère [...], et Suzanne abandonne alors la plaine, lieu de son enfance avec Joseph, pour n'y plus revenir » (*op. cit.*, p. 88). Ce dernier point sera au centre du questionnement de la présente étude.

Les travaux de Cousseau, Lane, van de Biezenbos et d'autres se contredisent entre eux sur de nombreux points, mais, globalement, tous se rejoignent sur le fait que la tension d'*Un barrage contre le Pacifique* réside à la fois dans la dissociation progressive de la fille par rapport au clan familial et dans le déclin de la mère. De fait, si c'est bien le frère, et non Suzanne, qui apparaît comme responsable de la mort de la mère, la fille n'en est pas moins une sorte de complice passive, comme j'espère le montrer, de sorte que la question de la culpabilité et de la responsabilité du matricide se présente d'une manière complexe et ambiguë dans le roman.

<sup>60</sup> Selon Lane, « the mother in Duras's narratives never denies that it is her elder son, the murderer, whom she prefers to the point of adoration » (*op. cit.*, p. 218-219).



### 3.3.2 La veillée mortuaire d'une héroïne tragique

Si *Un barrage contre le Pacifique* s'ouvre sur l'image d'un clan (« Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval » [UBCP, p. 13]), la figure de la mère se détache rapidement, moins de dix pages plus loin, lorsque l'histoire de sa vie est racontée. Alors que, dans « Le Torrent », le drame de la mère préalable aux événements du début du texte était évoqué par bribes, chez Duras, il occupe neuf pages pleines, essentiellement écrites au plus-que-parfait, qui constituent, de nouveau, une sorte de genèse de l'intrigue du texte (UBCP, p. 13-22).

Cette genèse raconte l'histoire d'une déchéance : élève brillante devenue institutrice dans le nord de la France, la mère s'est laissée tenter par « l'aventure des colonies » promue dans la propagande coloniale, en compagnie de son mari, instituteur lui aussi. Mais peu après la naissance des deux enfants, son mari est mort. Avec difficulté et « dans une complète abnégation » (UBCP, p. 25), elle a réussi à faire quelques économies qu'elle a investies dans une concession, qui, rapidement, s'est avérée « incultivable » (*ibid.*). Quand l'administration coloniale a menacé de lui retirer ses terres si elle ne les mettait pas en culture, la mère a alors entrepris, avec des centaines de paysans de la plaine, d'ériger le barrage contre le Pacifique qui a donné son titre au roman. En une nuit, le barrage s'est effondré et la mère est tombée malade :

[Q]ui n'aurait été sensible, saisi d'une grande détresse et d'une grande colère, en effet, à l'image de ces barrages amoureuxment édifiés par des centaines de paysans de la plaine enfin réveillés de leur torpeur millénaire par une espérance soudaine et folle et qui, en une nuit, s'étaient écroulés comme un château de cartes, spectaculairement, en une seule nuit, sous l'assaut élémentaire et implacable des vagues du Pacifique ? (UBCP, p. 30)

De fait, après l'échec des barrages, la mère est devenue une « épave » (UBCP, p. 310).

Sa vie est donc l'histoire d'une persécution double : d'une part, l'administration coloniale, avec ses mensonges et sa malhonnêteté (la colonie est un « bordel colossal » selon Carmen [UBCP, p. 198]), et, d'autre part, la nature, qui a – littéralement – réduit ses

ambitions et projets à néant. Tels qu'ils sont présentés, ces événements ont agi comme un sacrifice girardien où la victime universelle qu'est la mère a subi l'assaut conjugué de deux immenses puissances. Or, comme la victime émissaire girardienne, la mère dérange :

[L]a mère était allée trouver les agents du cadastre de Kam dont dépendaient les lotissements de la plaine. Elle était restée assez naïve pour les insulter et les menacer d'une plainte en haut lieu. Ils n'étaient pour rien dans cette erreur, lui dirent-ils. Sans doute, le responsable en était-il leur prédécesseur, reparti depuis pour la Métropole. Mais la mère était revenue à la charge avec une telle persévérance qu'ils s'étaient vus obligés, pour s'en débarrasser, de la menacer (UBCP, p. 26).

Dans cet extrait, plusieurs traits girardiens des mécanismes sacrificiels<sup>61</sup> transparaissent : représentée par un singulier qui dit son isolement et l'absence de tout soutien, la mère s'oppose aux agents du cadastre<sup>62</sup>, au pluriel, qui cherchent à « s'en débarrasser ». En désignant un coupable lointain et inaccessible, l'administration coloniale crée l'illusion d'un triangle (dont un des sommets, le responsable, est absent), alors que le cadastre au complet semble faire front, uni et solide, contre la mère. S'il est difficile de voir les traces d'une crise d'indifférenciation dans ce contexte brossé à gros traits au début du roman, le contraste entre, d'une part, le féminin singulier de la mère « persévérante » dans ses requêtes auprès du cadastre, et, d'autre part, le masculin pluriel qui représente l'administration coloniale, me semble signifier la polarisation de tous contre un qu'implique le sacrifice girardien (Girard, 1972, p. 305, notamment). De fait, la mère apparaît comme « sacrificable » selon les critères girardiens : est sacrificable l'individu qui appartient à des

<sup>61</sup> Il est à noter que le mot de « sacrifice » apparaît dans le texte, sous la plume de la mère dans sa lettre au cadastre : « Cet argent, je vous l'ai porté un matin, il y a sept ans, dans une enveloppe, je vous l'ai porté pieusement. C'était tout ce que j'avais. Je vous ai donné tout ce que j'avais ce matin-là, tout, comme si je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si de mon corps sacrifié il allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants. Et cet argent, vous l'avez pris » (UBCP, p. 290). Dans cet extrait, l'idée d'un sacrifice de la mère non pas pour elle-même mais pour ses enfants apparaît explicitement. Cette idée revient plus loin également, lorsque la mère explique à Agosti qu'elle a renoncé à se remarier dans l'intérêt de ses enfants (« J'aurais pu me remarier, mais je ne l'ai pas fait pour ne pas me distraire de la concession que je leur donnerais » [UBCP, p. 350]).

<sup>62</sup> Sa lettre, présentée à la fin du texte (UBCP, p. 287-297), montre la violence de ses attaques et de ses requêtes, puisqu'elle menace de mort les agents du cadastre à plusieurs reprises, lorsqu'elle parle de « tuer [ces] rats » (UBCP, p. 293).

catégories extérieures ou marginales qui ne peuvent jamais tisser avec la communauté des liens analogues à ceux qui lient entre eux les membres de celle-ci. C'est tantôt leur qualité d'étranger, ou d'ennemi, tantôt leur âge, tantôt leur condition servile qui empêchent les futures victimes de s'intégrer pleinement à cette communauté (Girard, *op. cit.*, p. 310).

Ici, outre le poids de son sexe et le discrédit dont elle souffre par définition dans une société d'hommes, la mère est une jeune Française veuve habitant avec ses deux enfants en bas âge en Indochine : aucun membre de sa famille, ni ses amis (aucun n'est d'ailleurs jamais mentionné) ne songerait à la venger.

Or, les marées du Pacifique s'ajoutent à cette première condamnation de la mère. Il est à noter que le lexique qu'utilise Duras pour décrire la destruction des barrages par les marées (« l'assaut élémentaire et implacable des vagues du Pacifique », notamment [UBCP, p. 30]) semble doter la nature d'une intention. De fait, le vocabulaire guerrier auquel ce mot est emprunté crée une logique bourreau-victime entre la nature au complet et la mère. Terrassée au point d'en perdre la santé et la raison, la mère subit alors son plus grand échec – un échec qui, à mon sens, constitue la « conclusion simultanément violente et libératrice » qui, dans la théorie girardienne, est un indice distinctif de la présence de mécanismes victimaires (Girard, 1982, p. 1278). En effet, il semble y avoir une corrélation proportionnelle entre la rébellion de la mère contre son sort et la brutalité extrême de la réponse qu'elle obtient du cadastre et de la nature. À ce titre, avant d'être le monstre qu'elle devient par la suite, la figure maternelle durassienne est construite comme victime universelle dans l'énonciation polyphonique du texte.

Dès le début d'*Un barrage contre le Pacifique*, la figure maternelle est donc profondément liée au thème de l'échec. Selon l'analyse de Lia van de Biezenbos,

[o]mniprésente [...] mais loin d'être glorieuse, la maternité se trouve au centre de l'univers littéraire de Marguerite Duras. Le thème de la maternité est lié à ceux de l'échec et de l'injustice sociale (van de Biezenbos, 1995, p. 11).

Mais plus que cela, du fait de sa maladie, la mère semble végéter dans un état d'entre-deux, entre la vie et la mort. Au début du roman, cette « désespérée de l'espoir même » (UBCP, p. 142) est décrite comme sur le point de « mourir de malheur » (UBCP, p. 22) – une mort qui est aussi une conséquence indirecte, à retardement, de l'assaut conjugué de l'administration coloniale et des marées du Pacifique.<sup>63</sup>

Tournée vers le passé, « elle [parle] des barrages, de la banque, de sa maladie, de la toiture, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort » (UBCP, p. 136). Dans cette série en asyndète, les barrages sont premiers dans la syntaxe mais non pas dans la chronologie des événements de la vie de la mère – de fait, ils interviennent largement après les leçons de piano –, et, par effet de contraste avec la mort, dernier élément de la série, ils deviennent paradoxalement synonymes de vie<sup>64</sup>.

En d'autres termes, quand commence le roman, un sacrifice a déjà eu lieu, qui a conduit la mère à la folie et à des crises, lesquelles, à chaque fois, menacent de la tuer. Toutefois, plusieurs signes semblent accuser la présence d'une crise d'indifférenciation que le premier sacrifice de la mère n'a pas suffi à interrompre. Et, au cœur de cette crise d'indifférenciation, la figure maternelle, transgressive par son attitude et son physique, est centrale.

En premier lieu, les quelques portraits physiques de la mère sans visage d'*Un barrage contre le Pacifique* sont marqués par une hybridité profonde et multiple. Premièrement, c'est jusqu'à son statut d'être humain que ces descriptions semblent remettre en cause : si sa qualité de « vieille, [...] cinglée et méchante » (UBCP, p. 108) et de « sorte de vieille putain » (UBCP, p. 193) la tire du côté d'une humanité amoindrie, elle est aussi cet être qui « g[eint] »

<sup>63</sup> Le nom même de la ville la plus proche, « Ram » (lu à l'envers : mar, c'est-à-dire « la mer ») dit symboliquement que la mère est assiégée, entourée par l'eau, synonyme de ses échecs.

<sup>64</sup> Dans l'énumération des malheurs de la mère, son médecin fait également commencer son énumération par les barrages : « Le docteur faisait remonter l'origine de ses crises à l'écroulement des barrages. Peut-être se trompait-il. Tant de ressentiment n'avait pu s'accumuler que très lentement, année par année, jour par jour. Il n'avait pas qu'une seule cause. Il y en avait mille, y compris l'écoulement des barrages, l'injustice du monde, le spectacle de ses enfants qui se baignaient dans la rivière... » (UBCP, p. 22).



(UBCP, p. 109) et qui « gueul[e] » (p. 193) comme un animal blessé<sup>65</sup>. Deuxièmement, quoique Française et, partant, du côté de l'administration coloniale par la naissance et la culture, elle vit parmi les indigènes et à leur manière. À ce titre, la position de la mère est avant tout transgressive – une dimension que son apparence physique semble également exprimer, dès la première description qui en est faite :

Elle était pieds nus et portait un grand chapeau de paille qui lui arrivait à hauteur des sourcils. Une mince natte de cheveux gris retenus par une rondelle de chambre à air lui pendait dans le dos. Sa robe grenat, taillée dans un pagne indigène, était large, sans manches et usée à l'endroit des seins qui étaient bas mais encore charnus, et visiblement libres sous la robe (UBCP, p. 16).

À la fois asexué par la rondelle de chambre à air en guise de ruban, et sexué par les « seins libres » de la mère, ce costume la désigne comme étrangère dans les deux camps : celui des colonisés comme celui des colons.

À refuser de choisir l'un ou l'autre bord de la vie indochinoise sous tutelle française, la mère se range du côté de ceux que le texte appelle les « coloniaux indignes » (UBCP, p. 171) qui, à Kam, occupent une sorte de troisième lieu, entre le quartier blanc où règne l'« impunité » et l'« innocence » (UBCP, p. 167), et l'autre, subalterne, celui des indigènes :

C'était dans la zone située entre le haut quartier et les faubourgs indigènes que les blancs qui n'avaient pas fait fortune, les coloniaux indignes, se trouvaient relégués. Là, les rues étaient sans arbres. Les pelouses disparaissaient. Les magasins blancs étaient remplacés par des compartiments indigènes, par ces compartiments dont le père de M. Jo avait trouvé la magique formule. Les rues n'y étaient arrosées qu'une fois par semaine. Elles étaient grouillantes d'une marmaille joueuse et piaillante et de vendeurs ambulants qui criaient à s'égosiller dans la poussière brûlée (UBCP, p. 171).

Dans ce passage, la notion d'indignité agit comme un jugement moral porté sur les habitants du tiers lieu, zone grise et anormale dans la binarité de l'organisation urbaine de Kam. Mais la mère refuse même toute appartenance au groupe des « coloniaux indignes » puisque,

<sup>65</sup> Et à ce titre, elle se situe aux antipodes d'une des quelques autres mères brièvement mentionnée dans le récit, celle de Barner, dont la « sainteté [...] faisait frémir » (UBCP, p. 209).

plutôt que la ville, elle a choisi la plaine. Paria parmi les parias, la mère apparaît dans toute son étrangeté multiple.

À ce titre, par sa marginalité extrême, la mère s'apparente à « l'étranger par le bas »<sup>66</sup> de la théorie girardienne (Girard, 1972, p. 311) : « Il y a les prisonniers de guerre, il y a les esclaves, il y a les enfants et les adolescents non mariés, il y a les individus handicapés, les déchets de la société, tel le *pharmakos* grec » (Girard, *op. cit.*, p. 310). C'est bien en tant que « déchet de la société » que la mère est représentée sur la plaine<sup>67</sup>.

Paradoxalement, pourtant, cette « indignité » protéiforme s'accompagne d'une supériorité sur les êtres et les choses, voire d'une transcendance, qui tire la mère du côté de l'étranger « par le haut » que Girard décrit ainsi :

Mais le *roi*, dira-t-on ? N'est-il pas au cœur de la communauté ? Sans doute mais dans son cas, c'est cette position même, centrale et fondamentale, qui l'isole des autres hommes, qui fait de lui un véritable hors-caste. Il échappe à la société « par le haut », tout comme le *pharmakos* lui échappe « par le bas » (Girard, *op. cit.*, p. 311).

Appliqué au *Barrage*, le paradigme du « roi » de l'exemple girardien est à trouver dans l'ambition et dans l'*hubris*, de la mère qui, à la tête de plusieurs centaines de paysans de la plaine, s'est élevée contre la nature et l'administration coloniale. De fait, grâce aux barrages, la mère espérait donner un second souffle à ses enfants et aux paysans de la plaine, en les rendant prospères. Certes, dans le présent de la narration, elle a perdu cette force vitale et semble abattue, tout particulièrement à l'approche du départ de Joseph (« Je me plains pas, mais j'ai plus la force de recommencer encore une fois » [UBCP, p. 242]). Toutefois, sa

<sup>66</sup> Cette étrangeté est définie par Vinolo de la manière suivante : « nous pouvons aussi envisager une "étrangeté" sur le plan de la verticalité qui se pense donc beaucoup plus sur le mode du parasite, parce qu'elle met en place d'une certaine façon des étrangers de l'intérieur. C'est-à-dire que l'on peut aussi ne pas appartenir totalement à la communauté par le haut ou bien par le bas. Nous voyons cela par exemple lorsque l'individu qui dirige une communauté n'a pas tout à fait le même statut que les membres de celle-ci, ou inversement lorsque des individus appartiennent à des classes sociales tellement basses que c'est leur appartenance à la communauté elle-même qui semble menacée » (Vinolo, 2007, p. 53).

<sup>67</sup> On pourrait même entendre cette expression littéralement, puisque dans sa première description, avec ses « seins visiblement libres », la mère paraît avoir renoncé aux codes vestimentaires sociaux, dans la grande nature qu'est la plaine.

survie même, malgré les crises et le malheur, comme sa lettre au cadastre l'exprime (*UBCP*, p. 287-297), prouve que la mère n'a pas cessé de se battre ni de « s'acharner », comme le dit le texte : « Elle s'acharnait. Elle s'était toujours acharnée, d'un acharnement curieux, qui augmentait en raison directe de ses échecs » (*UBCP*, p. 178), ou encore « elle en était toujours ressortie et toujours, elle recommençait à se livrer à son vice, quémander l'impossible, ses "droits", comme elle disait » (*UBCP*, p. 193). Prométhéenne dans ses désirs et sa folie en dépit des échecs qu'elle essuie tour à tour, la mère a donc également les caractéristiques d'une surhumaine qui font d'elle une étrangère par le haut.

À ces qualités de combattante énergique s'ajoute également une supériorité directement liée à son statut maternel. La critique s'est abondamment intéressée à ce point. « [A]rchétype de la mère universelle », comme le constate Cousseau (1999, p. 215), elle est toujours désignée à la troisième personne, sans prénom ni nom pour la singulariser. C'est aussi une éducatrice, de par son statut d'ancienne institutrice (*UBCP*, p. 23-24), qui vient apporter la connaissance et le savoir à la colonie<sup>68</sup>. Nourricière pour tous, elle accueille des enfants chez elle en plus des siens<sup>69</sup>, et son plus grand bonheur est de voir Joseph et Suzanne manger : « Quand ils mangeaient avec appétit elle était toujours heureuse » (*UBCP*, p. 162). Elle est également celle qui fait pousser des plantes dans la terre inondée :

La mère feignait de croire que ses bananiers exceptionnellement soignés, donneraient des fruits exceptionnellement beaux et qu'elle pourrait les vendre. Mais surtout elle aimait planter, n'importe quoi et jusqu'à des bananiers dont la plaine regorgeait. Même depuis l'échec des barrages, il ne se passait pas de jour sans qu'elle plante quelque chose, n'importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, qui pousse simplement (*UBCP*, p. 114-115).

---

<sup>68</sup> Toutefois, ce rôle d'éducatrice n'est pas synonyme de succès puisque la mère dit de son fils que « s'il est grossier quelquefois, ce n'est pas de sa faute, [...] il n'a reçu aucune éducation » (*UBCP*, p. 97) et, à la toute fin du roman, elle se plaint de son orthographe avec insistance (*UBCP*, p. 328).

<sup>69</sup> « La mère en avait toujours eu un ou deux chez elle pendant les premières années de son séjour dans la plaine. Mais maintenant elle en était un peu dégoûtée. Car avec les enfants non plus elle n'avait pas eu de chance » (*UBCP*, p. 119).

Derrière cette jouissance associée avec le fait de cultiver et de faire pousser (enfant comme plante), la mère est une sorte de « Déméter, déesse de l'abondance et de la fertilité » (Cousseau, *op. cit.*, p. 215-216), c'est-à-dire une autre figure de l'étrangère par le haut.

Du fait même de cette double étrangeté par le haut et par le bas construite dans l'énonciation polyphonique du texte, la mère apparaît comme une figure monstrueuse. C'est d'ailleurs ainsi que Carmen, la jeune femme qui prend Suzanne sous son aile à Kam, la définit :

[La mère] la faisait penser à un monstre dévastateur. Elle avait saccagé la paix de centaines de paysans de la plaine. Elle avait voulu même venir à bout du Pacifique. Il fallait que Joseph et Suzanne fassent attention à elle. Elle avait eu tellement de malheurs que c'en était devenu un monstre au charme puissant et que ses enfants risquaient, pour la consoler de ses malheurs, de ne plus jamais la quitter, de se plier à ses volontés, de se laisser dévorer à leur tour par elle (*UBCP*, p. 183-184).

Monstre dévorant, la mère se distingue du reste des personnages par une forme d'hybridité qui la situe, selon le mot de Girard, en « hors caste » (1972, p. 311). En d'autres termes, de nouveau, quoique la perspective du roman ne soit pas ici celle de l'enfant matricide, la mère est présentée comme une irréductible étrangère.

J'ai dit un mot des marques paradoxales de sélection victimaire de la mère et, bien que le mot de crime indifférenciateur n'ait pas été prononcé, sa révolte contre un ordre administratif et, partant, social tombe sous la définition que Girard donne de ces crimes – c'est-à-dire des crimes qui remettent en cause une ou plusieurs structures d'une société au point qu'elle en devient menacée<sup>70</sup>. De fait, en remettant en cause l'ordre colonial et naturel qu'elle conteste, la mère donne à voir « ce spectacle grandiose du combat livré entre les forces du rêve et celles du désespoir et de l'échec, entre les forces de la vie et de la mort vers laquelle est peu à peu tirée », selon le mot d'Anne Cousseau (*op. cit.*, p. 198).

<sup>70</sup> Ainsi, pour Girard, les crimes indifférenciateurs « ne se contentent pas de relâcher le lien social, ils le détruisent entièrement » (1982, p. 1243).



Outre cet immense crime indifférenciateur, la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* en commet d'autres de deux types différents selon la typologie girardienne. Mais à la différence du premier, c'est strictement en tant que mère qu'elle se rend coupable de ces deux crimes d'ordre violent, d'une part, et sexuel, d'autre part. Rappelons la définition girardienne de ces crimes indifférenciateurs déjà citée :

Il y a d'abord des crimes de violence qui prennent pour objet les êtres qu'il est le plus criminel de violenter, soit dans l'absolu, soit relativement à l'individu qui les commet, le roi, le père, le symbole de l'autorité suprême, parfois aussi dans les sociétés bibliques et modernes, les êtres les plus faibles et les plus désarmés, en particulier les jeunes enfants.

Il y a ensuite les crimes sexuels, le viol, l'inceste, la bestialité. Les plus fréquemment invoqués sont toujours ceux qui transgressent les tabous les plus rigoureux, relativement à la culture considérée (Girard, 1982, p. 1242).

Chez Duras, l'on pourrait arguer qu'en s'en prenant aux agents du cadastre (qu'elle « insult[e] » en les « menaç[ant] d'une plainte en haut lieu » [UBCP, p. 26]), la mère commet un crime violent de premier type, c'est-à-dire contre l'autorité suprême. Mais elle se rend également coupable d'un crime de violence du deuxième type défini par Girard, c'est-à-dire envers un être faible. Sa victime, c'est sa fille Suzanne. Décrite comme « à la pointe de l'adolescence » (UBCP, p. 43), la jeune fille est tout entière dominée par sa mère qui menace de la gifler à plusieurs reprises (UBCP, p. 59, notamment), avant de la battre quand Suzanne lui apporte le diamant de M. Jo (UBCP, p. 136). Cette scène qui dure plus de deux heures semble lui donner une jouissance proportionnelle à la violence qu'elle déchaîne contre sa fille<sup>71</sup>. C'est dire que non seulement la mère se rend coupable d'un crime violent, mais, de plus, elle semble en tirer un plaisir sadique qui redouble l'horreur de la scène. Fait remarquable, de la même manière que Louise exprime une consubstantialité entre Patrice et elle-même<sup>72</sup>, la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* agit avec Suzanne comme si elle lui

<sup>71</sup> « Il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne et ensuite elle s'affalait dans son fauteuil, hébétée de fatigue, calmée. Puis elle se levait encore et se jetait encore sur Suzanne » (UBCP, p. 136).

<sup>72</sup> Deux citations le disent clairement : « je pense à mon fils parce qu'il est à moi » (LBB, p. 65) « Je suis ta mère, ta meilleure compagne, je suis de toi, tu es de moi » (LBB, p. 126).

appartenait, avec le droit de vie et de mort sur elle : « Et si je veux la tuer ? si ça me plaît de la tuer ? » (*UBCP*, p. 137). Par les formes spécifiques qu'elle revêt, cette violence rappelle une emprise définie par Françoise Couchard de la manière suivante :

L'*emprise* qui dépossède l'autre, qui peut aller jusqu'à l'anéantir dans ses désirs et son individualité, risque toujours de prendre corps, de prendre aussi les corps en s'abîmant dans les excès de la maltraitance exacerbée, dans les coups donnés par pur sadisme ou dans la torture (Couchard, 1991, p. 3-4).

Fait intéressant, pour Couchard, ce type de violence s'inscrit dans le prolongement de l'emprise tendre, comme si elle en découlait et en constituait la contrepartie de haine :

Si la relation d'*emprise* entre mère et enfant peut adopter, c'est souvent le cas, un tour avenant, celui de la séduction tendre qui vient combler le narcissisme de l'enfant, on oublie fréquemment, même chez les femmes analystes, le versant négatif de l'amour maternel (*op. cit.*, p. 3).

À le situer ainsi dans le contexte précis du rapport mère-enfant, Couchard permet de saisir les enjeux maternels de la violence exercée par la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* sur Suzanne : c'est véritablement en tant que mère qu'elle se rend coupable de ce premier crime indifférenciateur girardien<sup>73</sup>.

Quant au second, d'ordre sexuel, il a également Suzanne pour victime. Pour la mère durassienne, ce crime consiste à pousser sa fille dans les bras d'un homme que, de toute évidence, elle n'aime pas et qu'elle trouve laid (« mal foutu » [*UBCP*, p. 43]), au nom des bénéfices matériels qu'il peut apporter à la famille. Ce mouvement est clair lorsque la mère tente de forcer le sourire de Suzanne lors de leur première rencontre avec M. Jo : « Pourquoi tu fais une tête d'enterrement ? dit la mère. Tu ne peux pas avoir une fois l'air aimable ? » (*UBCP*, p. 43). En poussant sa fille à simuler le plaisir, voire la jouissance, la mère ne se contente pas de jouer les entremetteuses : son geste s'apparente largement plus à un acte de

<sup>73</sup> Il est à noter que, sur ce point, Lia van de Biezenbos propose une lecture passionnante à l'issue de laquelle elle conclut que Suzanne et Joseph se plaisent (jusqu'à un certain point) dans ces violences qui les rapprochent (van de Biezenbos, *op. cit.*, p. 144-145).

proxénétisme<sup>74</sup>. Mais il faut nuancer : de la même manière que lorsqu'elle bat Suzanne, la mère semble persuadée de posséder Suzanne comme on possède un objet, elle est flattée de l'attention que M. Jo porte à sa fille au point d'en rougir de coquetterie (« La mère dit mais comment donc je vous en prie et rougit » [UBCP, p. 43]). L'on retrouve ici l'idée de reflet et de continuité mère-enfant qui était présente dans *La Belle Bête*. Aux yeux de la mère, l'enfant la prolonge, et, par conséquent, elle traite le fils ou la fille comme une extension d'elle. À ce titre, il n'y a pas de choix libre pour Suzanne, dont les désirs doivent s'accommoder des besoins (en l'occurrence, matériels) de sa famille<sup>75</sup> sans exister dans l'autonomie<sup>76</sup>.

En d'autres termes, la menace indifférenciatrice que représente la mère s'inscrit à deux niveaux étroitement liés : c'est, d'une part, au sein de sa famille qu'elle contrevient à l'ordre familial tel qu'il est institué, et d'autre part, à l'échelle de l'administration coloniale (mais aussi de la nature) que la mère est subversive. Or, dans une logique girardienne, cette monstruosité de la mère s'explique non pas seulement à partir de sa figure en soi, mais à partir du contexte dans lequel elle est, précisément, monstrueuse :

Il faut penser le monstrueux à partir de l'indifférenciation, c'est-à-dire d'un processus qui n'affecte en rien le réel, bien entendu, mais qui affecte la perception de celui-ci. [...] Les monstres doivent résulter d'une fragmentation du perçu, d'une décomposition suivie d'une recomposition qui ne tient pas compte des spécificités naturelles. Le monstre est une hallucination instable qui tend

<sup>74</sup> C'est également l'analyse de Lia van de Biezenbos, selon qui « [l']abandon de l'étreinte familiale coïncide pour la fille avec l'abandon de sa virginité. C'est un moyen de couper définitivement avec les règles d'une morale traditionnelle qui fait d'elle l'éternel enfant. Pour Suzanne il s'agit avant tout de se libérer de la mère qui l'a littéralement prostituée » (*op. cit.*, p. 31). Vers le milieu du roman, la mère traite d'ailleurs indirectement Suzanne de « putain » :

« - Te voilà bien, dit Joseph à Suzanne, tu sais pas te farder, on dirait une vraie putain.

- Elle ressemble à ce qu'elle est, dit la mère » (UBCP, p. 108).

<sup>75</sup> Quand elle résume ce qui les a amenés à la ville (c'est-à-dire le diamant), la mère insiste d'ailleurs sur la prévalence de l'opinion de Joseph sur celle de Suzanne : « C'est un certain M. Jo, dit fièrement la mère, qui l'a donnée à Suzanne. Il voulait l'épouser mais elle n'a pas voulu parce qu'il ne plaisait pas à Joseph » (UBCP, p. 175).

<sup>76</sup> Toutefois, il convient de nuancer cette position, car la violence et l'emprise s'exercent sur Suzanne jusqu'à un certain point avec son consentement. Quand elle décide que les mauvais traitements de sa mère ont assez duré, il lui suffit de retenir le bras de sa mère pour que la violence prenne fin : « La mère se dressa et essaya maladroitement d'assener une gifle à Suzanne. Suzanne ne s'esquiva pas, elle attrapa sa main et l'immobilisa complètement. La mère la regarda, à demi surprise, puis elle dégagea sa main et, sans dire un mot, se remit à enfouir les affaires pêle-mêle dans les valises » (UBCP, p. 234).

rétrospectivement à se cristalliser en formes stables, en fausses spécificités monstrueuses, du fait que la remémoration s'effectue dans un monde à nouveau stabilisé.

[...] Le passage au monstrueux se situe dans le prolongement de toutes les représentations dont nous avons déjà parlé, celle de la crise comme indifférenciée, celle de la victime comme coupable de crimes indifférenciateurs, celle des signes de sélection victimaire comme difformité (Girard, 1982, p. 1266-1267)

En d'autres termes, quoique polyphonique, l'énonciation du texte semble, comme dans *La Belle Bête*, construire une étrangeté de même type que celle qu'élaborent les matricides-narrateurs du premier chapitre. Intéressons-nous maintenant au contexte dans lequel la mère se distingue avec autant de clarté.

### 3.3.3 Le refus de l'exogamie

Si la personne de la mère et ses crimes indifférenciateurs la singularisent à l'extrême, tous les autres personnages d'*Un barrage contre le Pacifique* semblent se fondre dans ce qui s'apparente à une indifférenciation généralisée. Les habitants de la plaine, Suzanne, Joseph et leur langage à tous en portent les traces. Imitation, mêmeté et identité physique et discursive des personnages entre eux marquent profondément l'univers du roman, renforçant par là l'impression de solitude et d'étrangeté de la mère.

Les habitants de la plaine en sont le premier exemple frappant. Hommes, femmes et enfants semblent ne faire qu'un, dans une mécanique des corps et des habitudes rythmée par les saisons et ne laissant la place à aucune individualité ou aucun désir propre :

Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison. Chaque femme de la plaine, tant qu'elle était assez jeune pour être désirée par son mari, avait son enfant chaque année. À la saison sèche, lorsque les travaux des rivières se relâchaient, les hommes pensaient davantage à l'amour et les femmes étaient prises naturellement à cette saison-là. Et dans les



mois suivants les ventres grossissaient. Ainsi, outre ceux qui en étaient sortis il y avait ceux qui étaient encore dans les ventres des femmes. Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait, pour ensuite reprendre souffle d'un autre (UBCP, p. 117).

Dans ce long passage, l'imparfait de l'habitude, combiné aux expressions collectives et de répétition (« chaque ») et aux articles définis, figure le retour des mêmes gestes, année après année et génération après génération. Dans cette description, aucun repère temporel ne permet d'associer son contenu avec une époque, un lieu ou un type de personne unique.

Les enfants, tout particulièrement, se confondent jusqu'à former une marée humaine qui double les vagues du Pacifique dans leur monotonie. Dans *Poétique de l'enfance*, Anne Cousseau s'est intéressée à la mesure et aux enjeux de l'absence d'individualité qui caractérise « ce peuple d'enfants ». Selon Cousseau, les enfants symbolisent les étapes du cycle de la vie et agissent dans le roman comme reflet du passage du temps. Mais, parallèlement, ils semblent également présenter les désirs, les craintes et le déclin des autres – et plus précisément ceux de la mère. Formant une sorte de paysage humain, les enfants sont miroirs plutôt qu'actants, relatifs et seconds plutôt qu'individus indépendants. Ainsi, comme l'écrit Cousseau, « [l]orsque la fin de la mère s'annonce proche, la description des enfants de la plaine se fait beaucoup plus sombre, contaminée par l'ombre de la mort » (*op. cit.*, p. 40).

Or, cette influence surnaturelle de la mère sur le peuple d'enfants dit encore, d'une autre manière, le danger qu'elle représente par contamination des autres autour d'elle. De fait, selon Girard, la monstruosité et ce qu'il appelle « l'impureté » des monstres

est contagieuse ; rester auprès d'eux, c'est courir le risque d'être mêlé à [la violence qu'il implique]. Il n'y a qu'un moyen sûr d'éviter l'impureté, c'est-à-dire le contact avec la violence, la contagion de cette violence, et c'est de s'éloigner (Girard, 1972, p. 329).

Hors caste et menaçant d'étendre son impureté autour d'elle, la mère est ici confirmée dans sa position de monstre qui dévore, selon le mot de Carmen. Ainsi présentée, elle semble sur le point d'entraîner la plaine dans l'indifférenciation et, partant, dans une violence à venir.

L'indifférenciation est également à trouver dans le couple que forment Joseph et Suzanne. Contrairement à Patrice et Isabelle-Marie qui, dans *La Belle Bête*, apparaissent comme des doubles inversés l'un de l'autre (l'un a en beauté ou en intelligence ce qui fait défaut à l'autre), les enfants durassiens s'illustrent par une forme d'identité poussée à l'extrême. Cette indifférenciation de Joseph et Suzanne apparaît clairement dans la scène où les deux enfants dansent devant la mère. Rapportée du point de vue de la mère, cette intimité du frère et de la sœur laisse transparaître une forme de jumeauté<sup>77</sup> :

La mère regarda [...]. Ils valsaient sur l'air de *Ramona*. C'était de beaux enfants. Tout compte fait, elle avait quand même fait de beaux enfants. Ils avaient l'air heureux de danser ensemble. Elle trouva qu'ils se ressemblaient. Ils avaient les mêmes épaules, ses épaules à elle, le même teint, les mêmes cheveux un peu roux, les siens aussi, et dans les yeux, la même insolence heureuse. Suzanne ressemblait de plus en plus à Joseph (*UBCP*, p. 97-98).

Fait intéressant, si, dans les yeux de la mère, les deux enfants se ressemblent, c'est par le truchement de la figure maternelle : c'est elle qui fonde leur ressemblance physique. De nouveau, tout se passe comme si de la mère émanait l'indifférenciation généralisée dans l'univers du roman. Inversement, ce sont ici les seuls traits « objectifs » de description de la mère qui soient donnés dans l'ensemble du roman : la mère durassienne ne semble avoir de physique qu'en rapport avec ses enfants. Cette réciprocité m'apparaît comme un autre signe de l'indifférenciation qui a cours dans l'environnement de la mère, comme déclenchée par elle.

Or, je l'ai dit au sujet du peuple d'enfants de la plaine, la narration poursuit cette impression de mêmeté en ne distinguant pas entre les êtres. Dans le cas de la famille sans nom du roman, l'indifférenciation est inaugurale et comme inscrite dans la configuration du

<sup>77</sup> Cousseau parle ici d'« androgynie primordiale » (*op. cit.*, p. 268).

clan, puisque, à deux exceptions près, la troisième personne du pluriel domine dans la première page et demie du texte, avant que le singulier ne fasse ultimement surface<sup>78</sup> :

Il leur avait semblé à tous les trois que c'était une bonne idée d'acheter ce cheval. Même si ça ne devait servir qu'à payer les cigarettes de Joseph. D'abord, c'était une idée, ça prouvait qu'ils pouvaient encore avoir des idées. Puis ils se sentaient moins seuls, reliés par ce cheval au monde extérieur, tout de même capables d'en extraire quelque chose, de ce monde, même si ce n'était pas grand-chose, même si c'était misérable, d'en extraire quelque chose qui n'avait pas été à eux jusque-là, et de l'amener jusqu'à leur coin de plaine saturé de sel, jusqu'à eux trois saturés d'ennui et d'amertume. C'était ça les transports : même d'un désert, où rien ne pousse, on pouvait encore faire sortir quelque chose, en le faisant traverser à ceux qui vivent ailleurs, à ceux qui sont du monde.

Cela dura huit jours. Le cheval était trop vieux, bien plus vieux que la mère pour un cheval, un vieillard centenaire. Il essaya honnêtement de faire le travail qu'on lui demandait et qui était bien au-dessus de ses forces depuis longtemps, puis il creva (*UBCP*, p. 13)

Fait intéressant, si Joseph et la mère sont épargnés de l'indifférenciation, ce n'est pas le cas de Suzanne. Dans cette indistinction du clan, tout se passe comme si seul Joseph, solidement identifié par son prénom, était une figure clairement définie, suivi par la mère, mentionnée comme entité mais jamais désignée par un prénom, et enfin Suzanne, qui n'apparaît qu'à la troisième page du roman (« Suzanne était assise sous le bungalow » [*UBCP*, p. 15]). Toutefois, malgré leur apparition distincte, ni Joseph ni la mère ne sont sujets des phrases : seul le pluriel du clan semble avoir l'autonomie qu'implique l'action des verbes. En d'autres termes, ce choix narratif était l'effet d'indifférenciation qui semble inhérent à l'identité de la famille.

Outre la ressemblance physique qui les lie entre eux, la mère, Joseph et Suzanne ont également recours à un langage commun. Ce mimétisme discursif est particulièrement net lorsque, chez Bart à Ram, ils parlent tous les trois avec M. Jo lors de leur première rencontre (*UBCP*, p.48-53) : non seulement ils renchérissent les uns sur les autres sur tous les sujets,

<sup>78</sup> Et c'est seulement avec la deuxième partie, c'est-à-dire lors de l'éclatement du clan à la ville, que Joseph, Suzanne et la mère sont présentés dans une plus grande autonomie.

comme si aucun désaccord n'était possible, mais en plus, ils utilisent les mêmes mots. Sans l'indication de l'identité du locuteur, il serait impossible de savoir qui parle :

- Il faut vous dire, dit Suzanne, que c'est pas de la terre, ce qu'on a acheté...
- C'est de la flotte, dit Joseph.
- C'est de la mer, le Pacifique, dit Suzanne.
- C'est de la merde, dit Joseph (*UBCP*, p. 58).

Derrière ce crescendo en paronomase, l'impression qui se dégage en est une de répétition, c'est-à-dire d'une pensée qui n'est pas autonome. À d'autres moments du livre, Suzanne fait référence à Joseph comme garant de ce qu'elle affirme (« C'est Joseph qui l'a dit » [*UBCP*, p. 38] ou encore « comme dit Joseph » [*UBCP*, p. 222]). Elle emprunte également son vocabulaire argotique, et arrime sa parole tout entière à celle de Joseph, qu'elle admire : « Suzanne ne saisissait pas toute la portée des paroles de Joseph mais elle les écoutait religieusement comme le chant même de la virilité et de la vérité » (*UBCP*, p. 284-285)<sup>79</sup>.

Force est de constater que, dans ces quelques scènes, l'impression d'indifférenciation dérive du mimétisme – un mimétisme qui est toujours le fait des femmes (la mère<sup>80</sup>, mais le plus souvent, Suzanne) copiant leur désir et leur langage sur celui du frère. Selon la théorie girardienne, tout désir est par nature mimétique et imitatif, et chaque individu est à la fois imitant (Girard dit « sujet ») et imité (Girard dit « médiateur »). Ainsi, comme l'explique Sonya Florey,

Le médiateur, réciproquement, peut aussi endosser simultanément un rôle de sujet, s'il est vrai que chaque personne, dans le contexte de la psychologie générale, et chaque personnage, dans le cas particulier de la littérature, est impliqué dans des relations multiples et croisées. La médiation est ainsi dite *double*. Chacun imite l'autre tout en affirmant la priorité et l'antériorité de son propre désir. Chacun voit dans l'autre un persécuteur cruel et un modèle religieusement imité (Florey, 2003, p. 9).

<sup>79</sup> Sur la question spécifique du rapport entre frère et sœur, on consultera l'ouvrage de référence de Rong Fan, *Marguerite Duras : la relation frère-sœur* (Paris : L'Harmattan, 2007, 248 p.)

<sup>80</sup> « À d'autres, dit la mère, grossière tout à coup et pour tenter de prendre le ton de Joseph » (*UBCP*, p. 95).



Or, dans la configuration familiale durassienne, seul Joseph fait figure de sujet, puisque jamais il n'est représenté dans l'imitation de sa mère et de sa sœur. Mais, comme le montre Kevin O'Neill, cette assertion est à nuancer : certes, « Suzanne et sa mère suivent l'exemple de Joseph d'un point de vue linguistique »<sup>81</sup> ; toutefois, et le très symbolique phonographe « La Voix de son Maître » le dit avec force, si la voix imitée est bien celle d'un homme, c'est probablement moins celle de Joseph en tant que fils ou frère, qu'en tant que remplaçant de la béance laissée à la mort du père<sup>82</sup>. Si l'on suit O'Neill, la mère, Suzanne et Joseph sont bien dans l'imitation d'un autre désir, mais pour le frère, cette imitation prend pour modèle le désir de ce médiateur absent qu'est le père.

De surcroît, comme l'écrit Cousseau, « l'histoire de la mère [devient] pour les enfants un mythe originel qui détermine leur existence et la formation de leur être, et fonde leur vision du monde » (*op. cit.*, p. 219-220). En d'autres termes, l'effondrement des barrages et le drame de la mère fonctionnent comme genèse de la structure familiale (et romanesque). Le roman le prouve avec le récit de la vie de la mère au tout début du texte, c'est véritablement autour de son histoire que se construit l'identité du clan. À ce titre, parallèlement à la parole-sujet du frère, la vie de la mère agit comme référent absolu (quoique négatif) des actes des trois personnages. C'est dire à nouveau que, même si le clan fonctionne sur une base mimétique qui crée un contexte d'indifférenciation, seule Suzanne apparaît dans la relativité et la dépendance absolues – toutefois, sans trace de la jalousie évidente qui marquait *La Belle Bête* : plus que tout, Suzanne « admire » Joseph (UBCP, p. 285 notamment).

Or, l'imitation et l'indifférenciation s'étendent au-delà des limites de la famille. L'intrusion de M. Jo, le prétendant de Suzanne, qui devrait être synonyme d'exogamie et de différences, coïncide paradoxalement avec la mise en place d'un autre couple de doubles : M. Jo et Joseph. De fait, jusque dans son nom, le nouveau venu crée un effet de symétrie

<sup>81</sup> « Both Suzanne and her mother follow Joseph's linguistic lead » (O'Neill, 1991, p. 55).

<sup>82</sup> À ce sujet, on consultera l'article de O'Neill (1991). Plus largement, la prédominance du frère comme substitut paternel dans la famille a beaucoup intéressé la critique, qui analyse fréquemment l'amour passion des femmes pour le frère. Cependant, dans le contexte de cette étude, et pour intéressantes que soient les conclusions des critiques, l'essentiel est d'apercevoir la structure mimétique du désir et du comportement du clan des trois.

avec le frère de Suzanne<sup>83</sup>. Si, chez Blais, le frère et la sœur apparaissent comme le double l'un de l'autre, c'est ici avec le prétendant de sa sœur que Joseph s'oppose terme à terme, au point qu'ils se croisent et se regardent peu, se craignent ou se haïssent<sup>84</sup>, et semblent exister dans une sorte d'exclusivité mutuelle alternée<sup>85</sup>.

Tout d'abord, les deux hommes semblent physiquement l'inverse l'un de l'autre : ainsi, M. Jo est décrit comme « mal foutu » (*UBCP*, p. 43) et « de faible constitution » (*UBCP*, p. 105), tandis que Joseph est « fort » (*UBCP*, p. 104). Parfois, la comparaison est plus explicite : « d'un coup de poing Joseph aurait fracassé M. Jo. C'était tellement évident lorsqu'on les voyait l'un près de l'autre que M. Jo lui-même devait se rassurer : il était trop faible, trop léger pour Joseph, et il pouvait le détester en toute tranquillité » (*UBCP*, p. 125). De plus, alors que Joseph a pour parents deux colons français ayant tout perdu en Indochine, « M. Jo [est] le fils unique d'un très riche spéculateur dont la fortune était un modèle de fortune coloniale » (*UBCP*, p. 62-63). Le premier revient de France (« — Vous revenez de Paris ? demanda la mère. — Je débarque » [*UBCP*, p. 46]) où il vivait dans le luxe, tandis que Joseph, français par ses parents, habite la colonie dans des conditions précaires. Enfin, M. Jo cherche à obtenir l'amour de Suzanne, alors que celle-ci n'aime que son frère<sup>86</sup> et, en présence de son prétendant, c'est à Joseph qu'elle pense, comme l'exprime avec force cette scène dans laquelle M. Jo offre le phono à Suzanne :

— [j]'ai pas de veine, déclara [M. Jo].

M. Jo se décourageait vite.

<sup>83</sup> Cet effet peut être élargi aux autres amoureux de Suzanne : le prénom d'Agosti est « Jean » (*UBCP*, p. 335) et celui de Barner commence également par un « J » (« [s]es mains fluettes et soignées rappelaient celles de M. Jo. Il portait lui aussi une chevalière mais sans diamant. Ses seules initiales l'ornaient : un J amoureux entrelacé dans un B » [*UBCP*, p. 215]).

<sup>84</sup> Ainsi, M. Jo a une « peur irraisonnée » (*UBCP*, p. 81) de Joseph qui, en retour, « détest[e] » M. Jo (*UBCP*, p. 125).

<sup>85</sup> La confusion entre eux est même explicitement présente dans le texte : « [la mère] parlait du même ton de Joseph, du diamant et lorsqu'elle le cherchait encore, de M. Jo. Et quelquefois, lorsqu'elle disait : "Si au moins il revenait !" on ne savait pas si c'était de Joseph ou de M. Jo qu'il s'agissait » (*UBCP*, p. 202-203).

<sup>86</sup> « Suzanne, elle, n'avait d'yeux que pour ce frère qui se contentait de fixer soit ses dents, soit la piste d'un air morne et furieux » (*UBCP*, p. 47).

– C'est comme si j'avais craché dans l'eau, reprit-il. Rien ne vous touche, même pas mes intentions les plus délicates. Ce que vous aimez c'est les types du genre de...

Ah! Cette tête que va faire Joseph devant le phono.

[...] – Du genre de qui?

– Du genre d'Agosti et... de Joseph, dit timidement M. Jo.

Suzanne sourit très largement à M. Jo et celui-ci, pour une fois, le coup du phono aidant, soutint ce sourire (UBCP, p. 77).

Dans cet extrait, sur un mode humoristique, la substitution entre le prétendant présent et le frère absent permet de saisir l'ampleur de la dévotion de Suzanne non pas, comme on pourrait s'y attendre, à M. Jo, mais à Joseph<sup>87</sup>. S'il y a rivalité entre M. Jo et Joseph, c'est à l'initiative de Suzanne, qui n'a d'intérêt que pour le frère.

Plus précisément, à l'instar de *La Belle Bête*, *Un barrage contre le Pacifique* présente une configuration incestueuse à la fois entre la mère et le fils (évidente dans la préférence marquée pour le fils, et notamment à la toute fin du roman, j'y reviendrai) et entre le frère et la sœur. Si, chez Blais, l'amour entre la mère et le fils est clairement représenté par des caresses et le va-et-vient de Patrice dans la chambre de la mère, Duras donne à voir une situation plus floue, mais où l'inceste apparaît constamment et sous diverses formes. Outre la passion de Suzanne pour son frère (qui est aussi « irraisonnée » que l'est la peur qu'inspire Joseph à M. Jo), en ayant des relations sexuelles avec Agosti à la fin du roman, elle se rapproche de l'inceste de deuxième type défini par Françoise Héritier, qui consiste pour deux membres d'une même famille à partager le même partenaire sexuel<sup>88</sup>. Ici, Suzanne couche avec le chasseur Agosti, sorte de double de son frère<sup>89</sup>, qui a couché avec la femme du

<sup>87</sup> Ce dernier singe d'ailleurs M. Jo en répétant « *Je t'aime, je t'aime...* à la manière d'un veau » (UBCP, p. 92).

<sup>88</sup> « Au lieu que l'inceste du premier type soit un rapport sexuel direct entre consanguins, hétérosexuel ou homosexuel, l'inceste du deuxième type est indirect : ce n'est plus, par exemple, le fils qui couche avec sa mère, mais la fille qui entre en contact intime avec sa mère si d'aventure elle couche avec son père ou beau-père ou si la mère couche avec son gendre » (Héritier, 2000, p. 9).

<sup>89</sup> Leur ressemblance est, entre autres, confirmée par leur association dans la bouche de M. Jo citée plus haut : « Du genre d'Agosti et... de Joseph » (UBCP, p. 77) mais aussi par la mère qui trouve qu'Agosti parle comme Joseph (UBCP, p. 346).

douanier, après que Joseph s'est lassé d'elle<sup>90</sup>. Par ailleurs, à un niveau plus symbolique, lors de son séjour à Kam, Suzanne partage le lit de Carmen<sup>91</sup>, la femme avec qui Joseph a perdu sa virginité<sup>92</sup>. Ce retour de l'idée de première fois associée à Carmen met en lumière l'intimité qu'elle partage avec le frère et la sœur d'une manière qui, là encore, n'est pas sans rappeler l'inceste de deuxième type de Françoise Héritier<sup>93</sup>. C'est enfin dans la danse qui rapproche Joseph et Suzanne (UBCP, p. 44) qu'apparaît clairement leur intimité : tous deux dansent devant M. Jo sur la chanson *Ramona*, qui était jouée lors du premier baiser de Suzanne (avec Agosti [UBCP, p. 44]). Dans cette proximité physique du frère et de la sœur, la préférence de Suzanne pour Joseph apparaît dans toute son intensité et toute sa sensualité.

En d'autres termes, comme c'était le cas dans *La Belle Bête*, la famille semble privilégier l'inceste à l'exogamie et l'indifférenciation à la différence. Après l'échec amoureux de Suzanne avec M. Jo, elle n'a pas plus de succès avec son deuxième prétendant, Barner, qu'elle rencontre à Kam et qui, ironie du texte, « [vend] des *filz* » (je souligne – UBCP, p. 216). Interrogée par sa mère sur son sentiment sur Barner (« T'as un avis sur lui ? demanda la mère » [UBCP, p. 217]), Suzanne ignore la question, repoussant son nouveau prétendant dans cette « inexistence »<sup>94</sup> qu'a connue M. Jo plus tôt, et répond simplement : « Je préfère un chasseur » (*ibid.*). En ne faisant même pas de son prétendant le sujet d'une phrase, Suzanne exprime clairement sa préférence pour son frère et ses semblables (c'est-à-dire les chasseurs).

<sup>90</sup> « Joseph se leva, il alla inviter la femme du douanier. Il avait couché avec elle pendant des mois mais maintenant il en était dégoûté. C'était une petite femme brune, maigre. Depuis, elle couchait avec Agosti » (UBCP, p. 60).

<sup>91</sup> « [Carmen] prit passionnément Suzanne en charge, allant même, afin de la soustraire à l'acharnement désespérant de la mère et comme si vraiment chacun d'eux lui inspirait indifféremment un même dévouement, jusqu'à la faire coucher dans sa propre chambre » (UBCP, p. 182).

<sup>92</sup> « il y avait deux ans de cela, elle [...] avait dépucelé Joseph dans un noble élan sans doute pas tout à fait gratuit » (UBCP, p. 174).

<sup>93</sup> D'ailleurs, Joseph explique sa rupture avec Carmen en disant qu'elle était comme une sœur pour lui : « J'en avais marre de Carmen, c'était un peu comme si je couchais avec une sœur quand je couchais avec elle » (UBCP, p. 257).

<sup>94</sup> Le néologisme apparaît sous la forme d'un verbe dans le texte lorsque Suzanne prend possession du phono : « Quant à M. Jo, du moment qu'il avait donné le phonographe, il n'existait d'autant » (UBCP, p. 77).



En bref, indifférenciation et « jumeaux de la violence » girardiens abondent dans le roman et semblent faire l'objet d'un choix. De fait, comme dans *La Belle Bête*, le même est préféré à l'autre, en l'occurrence, ici, le frère à l'amant. Dans la multiplicité de triangles<sup>95</sup> qui traversent le texte (le clan des trois, d'abord, puis le triangle que forment Suzanne, Joseph et M. Jo, ainsi que, plus tard, celui que Joseph forme avec Lina et son mari), imitation et indifférenciation dominant. Seule la mère se détache par l'hybridité suspecte qu'elle porte sur elle physiquement, et qui transparaît dans tous ses gestes. Et alors qu'elle semble sur le point de succomber aux crises qu'elle endure depuis le début du roman, celles-ci ne suffisent pas<sup>96</sup> et c'est le frère qui prépare et prend en charge son « assassinat ».

### 3.3.4 Le coup de grâce ou la fin du sacrifice

Contrairement au déchaînement de violence qui entourait le matricide dans les trois textes précédents, la mort de la mère d'*Un barrage contre le Pacifique* ne prend pas la forme d'une attaque active et n'est pas liée à la persécution dont elle a été victime de la part du cadastre<sup>97</sup>. De fait, si un fusil est brandi par le fils, ce n'est pas, comme chez Oates, pour abattre la mère, mais pour éloigner l'agent du cadastre qui menace indirectement la mère (UBCP, p. 307-315).

Par ailleurs, je l'ai dit, si la mère meurt à la fin du roman, cette mort est annoncée depuis le début du texte, parfois indirectement, avec l'empirement de ses crises, et parfois directement, dans la bouche d'un personnage : « pour elle c'est fini », dit Joseph en parlant de leur mère à Suzanne (UBCP, p. 144). Si, pour Joseph, cette mort équivaut à une fin,

<sup>95</sup> Le chiffre « 3 » est d'ailleurs représenté à foison dans le roman : dans les dix premières pages, il apparaît sept fois, pour désigner des choses variées : le clan des trois, certes, mais également trois jours, trois crises, etc. Les multiples de trois également sont largement présents dans le texte : la famille a passé six ans dans la plaine, la voiture est une Citroën B.12, etc. Tout se passe comme si, dans l'univers du roman, tout devait exister par trois.

<sup>96</sup> « Dans la nuit la mère eut une crise dont elle faillit mourir. Mais cela non plus ne fut pas suffisant » (UBCP, p. 305).

<sup>97</sup> Le texte raconte à deux reprises (une courte, une plus détaillée [p. 307-315]) la venue d'un agent du cadastre.

Carmen y voit une libération : « [Carmen] savait, disait-elle, que l'idée fixe de la mère était de marier [Suzanne] au plus vite, pour se retrouver seule et enfin libre de mourir » (*UBCP*, p. 182).

Or, la chute du roman confirme que ces deux perspectives sont justes : de fait, la relation qui existe entre la mère et les enfants durassiens en est une de dépendance réciproque, assimilée à un fardeau<sup>98</sup> : tous s'occupent les uns des autres dans ce qui apparaît comme une forme de renoncement à soi. Ensemble, ils ne peuvent vivre, mais ils ne parviennent pas non plus à se quitter<sup>99</sup>. De fait, durant une partie importante du roman, le clan des trois vit une situation de coexistence insupportable, sans parvenir à réaliser une séparation, qui leur semble tout aussi insupportable. Comme le texte le dit à partir du point de vue de Joseph, tant qu'elle sera en vie, la mère empêchera ses enfants d'exister :

C'était tellement intenable de se rappeler [certains détails de sa vie], qu'il était préférable pour lui et pour Suzanne que la mère meure [...]. Pourtant, il l'aimait. Il croyait même, disait-il, qu'il n'aimerait jamais aucune femme comme il l'aimait. Qu'aucune femme ne la lui ferait oublier. Mais vivre avec elle, non, ce n'était pas possible (*UBCP*, p. 284).

Seule l'arrivée de M. Jo rompt l'équilibre. En offrant à Suzanne la bague de diamant qui va, plus tard, conduire la famille à la ville, il s'immisce au sein du triangle et réveille les velléités de séparation des deux enfants. Ainsi, c'est au sein d'une conversation qu'elle a avec lui que Suzanne formule pour la première fois ce projet : « [U]n jour [elle] quitterait la plaine et la mère en même temps » (*UBCP*, p. 108). Ce souhait sera répété à plusieurs reprises dans le roman, comme par exemple : « [C]e que Suzanne aurait voulu c'était quitter la mère » (*UBCP*, p. 203), ou encore « [j]e partirais avec [quelqu'un qui lui proposerait de l'emmener] et

<sup>98</sup> Dans un passage qui rapporte les pensées de Suzanne au style indirect libre, le texte dit ceci de Joseph : « [il] avait beau dire, il ne se chargerait plus de la mère bien longtemps » (*UBCP*, p. 193).

<sup>99</sup> Ainsi, Joseph se considère comme piégé tant que vit la mère qui, elle, reste en vie pour ses enfants : « Il ne croyait plus qu'elle pourrait vivre encore très longtemps mais contrairement à autrefois il croyait que ça n'avait plus beaucoup d'importance. Lorsque quelqu'un avait tellement envie de mourir on ne devait pas l'en empêcher. Tant qu'il saurait la mère vivante il ne pourrait d'ailleurs rien faire de bon dans la vie, rien entreprendre. Chaque fois qu'il avait fait l'amour avec cette femme, il avait pensé à elle, il s'était souvenu qu'elle, elle n'avait jamais fait l'amour depuis que leur père était mort parce qu'elle croyait, comme une imbécile, qu'elle n'en avait pas le droit, pour qu'ils puissent eux, le faire un jour » (*UBCP*, p. 281-282).

même maintenant qu'elle est malade, tout de suite je partirais » (*UBCP*, p. 322). Fait intéressant, et ces phrases le montrent, Suzanne pense au conditionnel et fait dépendre son départ d'une condition qui, quand elle est exprimée, prend la forme d'un homme doué du désir de partir. C'est également le cas de Joseph, qui, lui aussi, souhaite quitter la plaine, mais qui attend qu'une personne l'y contraigne : « Depuis trois ans, il attendait qu'une femme à la détermination silencieuse vienne l'enlever à sa mère » (*UBCP*, p. 302).

Cette idée d'une « détermination » externe se redouble, à travers tout le roman, d'un grand nombre d'expressions d'obligation impersonnelle, tout particulièrement quand il s'agit de Suzanne : « Faut plus venir, [...] faut plus venir du tout », dit-elle à M. Jo (*UBCP*, p. 151), et plus loin, encore « Faut que vous partiez » (*UBCP*, p. 154). Dans ces deux expressions, même le sujet grammatical est absent, comme si rien ni personne n'endossait la responsabilité de ces obligations, qui ne sont aucunement remises en cause. Pleinement conscients des conséquences mortelles pour la mère de leur départ, qu'ils savent inéluctable, Joseph et Suzanne attendent.

Si la fille semble se déresponsabiliser dans le choix de ces mots, c'est qu'elle et son frère savent tous les deux que leur départ équivaut à la mort de la mère. C'est à ce titre que Suzanne parle de l'« assassinat » perpétré par Joseph sur la personne de la mère (*UBCP*, p. 193). Ainsi, après la disparition temporaire de Joseph à Kam, tous les trois sont convaincus de l'alternative simple qui se présente à la mère en l'absence de son fils : « Si Joseph revenait, la mère vivrait, s'il ne revenait pas, elle mourrait » (*UBCP*, p. 200). Sans le fils chéri, la mère est condamnée à la mort.

Au sujet de cette dimension de l'œuvre durassienne, Trista Selous pose la dynamique du rapport mère-enfant de la manière suivante :

[Q]uel que soit le sexe de l'enfant, l'importance de la relation de la mère avec ses enfants semble pouvoir servir de jauge de l'équilibre mental de la mère. Les enfants fournissent à la mère un ancrage par rapport auquel elle peut s'identifier comme sujet de désir et comme centre de signification.

(whatever the sex of the child, the importance of the relationship of the mother to her children seems to be an index of the mother's sanity. Children provide a focus around which the mother can identify herself as a subject of desire and a centre of meaning [Selous, 1988, p. 217])

Derrière cette logique durassienne, il est possible de reconnaître les pages de Luce Irigaray sur le départ de l'enfant synonyme de mort maternelle, comme par exemple dans ce passage :

Et si je pars, tu ne te retrouves plus. N'étais-je le dépôt cautionnant ta disparition ? Le tenant-lieu de ton absence ? La garde de ton inexistence ? Celle qui t'assurait de pouvoir toujours te rejoindre. De te tenir, à toute heure, entre tes bras. De te maintenir en vie. De te nourrir indéfiniment pour tenter de subsister. De te donner encore et encore sang et lait et miel (ta viande, je n'en voulais pas) pour essayer de te remettre au monde.

Personne, ce soir, telle l'attente de toi. Tu t'avances vers un sans à venir. Personne en qui te souvenir du rêve de toi-même. La maison, le jardin, et tout lieu sont vides de toi. Tu te cherches partout en vain. Rien sous tes yeux, tes mains, ta peau, qui te rappelle à toi. Qui te permette de te revoir en une autre toi-même. Qui t'entraîne à te vider toujours davantage en mon corps pour entretenir la mémoire de toi. Pour alimenter l'apparence de toi-même. Non, ma mère, je suis partie (Irigaray, 1981, p. 16-17).

Or, cette disparition et cette mort maternelles, associées au départ de l'enfant, constituent l'une des dimensions de la lettre que la mère écrit aux agents du cadastre de Kam ; elle y dit clairement que la présence de ses deux enfants la retient à la vie<sup>100</sup>. Sans eux, sa vie perd son sens<sup>101</sup>.

En d'autres termes, le roman se présente comme une négociation par les enfants de leur responsabilité face à la mort prochaine de leur mère. Partagés entre une forme de pitié, d'amour fou et de haine pour cette « vieille [...] folle » (*UBCP*, p. 280), Joseph et Suzanne

<sup>100</sup> Fait intéressant, Agosti raconte à Suzanne que sa mère a vécu une expérience similaire : « [m]a mère a failli crever après le départ de ma sœur puis quand elle a écrit ça a été mieux. Maintenant ça va, elle est habituée » (*UBCP*, p. 321).

<sup>101</sup> « Quand je serai seule, quand mon fils sera parti, quand ma fille sera partie et que je serai seule et si découragée que plus rien ne m'importera, alors, peut-être qu'avant de mourir, j'aurai envie de voir vos trois cadavres se faire dévorer par les chiens errants de la plaine » (*UBCP*, p. 294).



embrassent progressivement la nécessité de partir. Mais ce n'est que quand il a rencontré Lina que Joseph parvient enfin à formuler ce qui lui apparaît comme une évidence :

[C]'est l'alcool qui m'a illuminé de cette évidence : j'étais un homme cruel. Depuis toujours, je me préparais à être un homme cruel, un homme qui quitterait sa mère un jour et qui s'en irait apprendre à vivre, loin d'elle, dans une ville. Mais j'en avais eu honte jusque-là tandis que maintenant je comprenais que c'était cet homme cruel qui avait raison. Je me souviens, j'ai pensé qu'en la quittant j'allais la laisser aux agents de Kam. J'ai pensé aux agents de Kam. Je me suis dit qu'un jour il me faudrait les connaître de très près. Qu'il me faudrait un jour ne plus me contenter de les connaître comme à la plaine, par leurs saloperies, mais qu'il me faudrait entrer dans leur combine, connaître cette saloperie sans en souffrir et garder toute ma méchanceté pour mieux les tuer. L'idée qu'il faudrait retourner à la plaine m'est revenue... Je me souviens, j'ai juré tout haut, pour être bien sûr que c'était bien moi qui étais là et je me suis dit que c'était fini. J'ai pensé à toi, à elle, et je me suis dit que c'était fini, de toi et d'elle. Je ne pourrai plus jamais redevenir un enfant, même si elle meurt, je me suis dit, même si elle meurt, je m'en irai (UBCP, p. 275).

Peu loquace durant les deux premiers tiers d'*Un barrage contre le Pacifique*, Joseph trouve sa voix à l'occasion de sa relation avec Lina. C'est au prix de cet amour qu'il peut exprimer les enjeux et les obligations liés à la position de sa mère.

Si Joseph et Suzanne sont pleinement conscients de la nécessité de quitter la mère, cette dernière le sait également, mais plus précisément au sujet de Joseph<sup>102</sup> — Suzanne n'étant impliquée qu'en deuxième terme quand elle est mentionnée<sup>103</sup>. En d'autres termes, tous les trois sont complices pour donner à la mère le coup de grâce qui vient parachever l'œuvre sacrificielle de l'administration coloniale. Soutenu par Lina, Joseph part une première fois et peut, à cette occasion, constater les dommages dévastateurs de son absence sur la mère :

<sup>102</sup> « Je ne vois pas comment l'en empêcher, disait la mère, je crois que je n'en ai pas le droit parce que je ne vois pas comment il en sortirait autrement » (UBCP, p. 279).

<sup>103</sup> Comme par exemple dans la citation présentée plus haut : « Quand je serai seule, quand mon fils sera parti, quand ma fille sera partie et que je serai seule et si découragée que plus rien ne m'importera, alors, peut-être qu'avant de mourir, j'aurai envie de voir vos trois cadavres se faire dévorer par les chiens errants de la plaine » (UBCP, p. 294).

inerte et muette, la mère ne fait qu'attendre<sup>104</sup>, tandis qu'à son retour, elle revit (*UBCP*, p. 237).

Toutefois et bien qu'il soit conscient de la menace que ses actions font peser sur la mère, il décide de partir, en invoquant à nouveau une obligation qu'il ne précise pas<sup>105</sup>. En revanche, la position de Suzanne est plus nuancée et ambiguë : après la symbiose qui caractérisait la relation du clan des trois dans la première partie du roman, elle n'est pas parvenue, contrairement à son frère, à se séparer des siens. Aussi reste-t-elle à l'hôtel de Carmen lorsque Joseph rencontre Lina et que sa mère court la ville à la recherche d'un diamantaire qui lui offrira les vingt mille francs qu'elle réclame pour la bague de M. Jo. Certes, durant cette période, Suzanne se détache progressivement du clan, mais c'est à l'initiative de Carmen, qui la prend sous son aile et tente de l'arracher à la mère :

Non, Suzanne avait fait preuve jusqu'ici, avec la mère, d'une trop grande docilité. Et c'était là la chose importante : il fallait avant tout se libérer de la mère qui ne pouvait pas comprendre que dans la vie, on pouvait gagner sa liberté, sa dignité, avec des armes différentes de celles qu'elle avait crues bonnes. [...] Il n'y avait pas deux façons, pour une fille, d'apprendre à quitter sa mère (*UBCP*, p. 183).

De fait, Carmen pousse Suzanne à rencontrer un homme : revient ici le motif de l'initiation amoureuse comme condition de possibilité pour se libérer d'avec la mère. Pour ce faire, Carmen habille et maquille Suzanne, à qui elle donne également de l'argent. Toutefois, le texte présente ces tentatives comme une forme de prostitution, qui semble créer un écho avec la scène où M. Jo offre à Suzanne un phonographe si elle lui ouvre la porte de la salle de bain dans laquelle elle est nue : « C'est ainsi qu'au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua » (*UBCP*, p. 73). À nouveau, le motif de la prostitution revient, puisque Suzanne dit en riant à M. Jo, lorsqu'ils se retrouvent par hasard à Kam, qu'elle envisage de s'installer comme prostituée chez Carmen (*UBCP*, p. 225). M. Jo, Barner

<sup>104</sup> « Étendue sur son lit la mère attendait Joseph » (*UBCP*, p. 202).

<sup>105</sup> « Je te dis tout ça pour que tu te souviennes bien de moi et de ce que je te disais, quand je serai parti. Même si elle meurt. Je ne peux plus faire autrement » et, plus loin, Joseph dit à la mère « Je m'en vais pour quelques jours, je peux pas faire autrement » (*UBCP*, p. 301).

et, semble-t-il, tous les hommes du monde (c'est-à-dire ceux que Suzanne pourrait rencontrer une fois qu'elle a été apprêtée par Carmen) sont synonymes de prostitution. Seul le double du frère adoré, Agosti, à la fin du roman, saura rendre Suzanne « sereine, d'une intelligence nouvelle » (*UBCP*, p. 356)<sup>106</sup>. Pour la fille, tout se passe comme si la seule voie possible était, non pas celle de l'exogamie, mais de la famille.

Par ailleurs, cette tentative de s'éloigner de la mère, mise en œuvre sous l'égide de Carmen aboutit paradoxalement au résultat inverse, soit l'identification complète de Suzanne à sa mère. De fait, l'image qu'évoque pour Suzanne le spectacle de son propre corps transformé par Carmen la renvoie à la figure maternelle : « Et qui trimbale un pareil sac à main, un vieux sac à elle, cette salope, ma mère, ah! qu'elle meure ! » (*UBCP*, p. 187). Incapable d'autonomie, Suzanne devient littéralement sa mère lorsqu'elle tente de s'en séparer. Cette tension évoque l'analyse proposée par Julia Kristeva sur l'impossibilité du matricide pour la fille :

Pour une femme dont l'identification spéculaire avec la mère mais aussi l'introjection du corps et du moi maternels sont plus immédiats, cette inversion de la pulsion matricide en figure maternelle mortifère est plus difficile, sinon impossible... Elle est moi ? En conséquence, la haine que je lui porte ne s'exerce pas vers le dehors, mais s'enferme en moi (Kristeva, 1987, p. 38).

De fait, flanquée du sac qui la renvoie à sa mère et la met en rage, Suzanne est animée d'une grande violence, mais qui est synonyme, non pas d'un fantasme matricide<sup>107</sup>, mais d'autodestruction :

Elle eut envie de jeter [le sac] dans le caniveau, pour ce qu'il y avait dedans... Mais on ne jette pas son sac à main dans le caniveau. Tout le monde serait accouru, l'aurait entourée. Mais, bien. Elle alors se serait laissée mourir

<sup>106</sup> Quoique, à son tour, Agosti traite Suzanne comme une prostituée en la traitant de « belle putain » (*UBCP*, p. 324).

<sup>107</sup> En disant « qu'elle meure ! » dans la citation précédente, Suzanne ne dit pas qu'elle veut faire du mal à la mère mais qu'elle souhaite que du mal lui soit fait, c'est-à-dire indirectement. Cette structure rappelle les voix passives utilisées dans les ouvrages précédents pour décrire plusieurs morts violentes.

doucement, allongée dans le caniveau, son sac à main près d'elle, et ils auraient bien été obligés de cesser de rire (UBCP, p. 187).

Au désir matricide succède immédiatement et sans transition un désir suicidaire, d'autodestruction. Mais ici, la différence entre Isabelle-Marie et Suzanne apparaît dans tous ses enjeux : Isabelle-Marie tue sa mère avant de se donner la mort, tandis que Suzanne connaît les mêmes désirs, mais en reste au stade des velléités. Si sa responsabilité dans la mort de la mère est brièvement évoquée (« Peut-être que la négligence de Suzanne fut cause que sa mort survint un peu plus tôt qu'elle n'aurait dû. C'est possible » [UBCP, p. 357]), c'est sur le mode d'une double hypothèse, presque immédiatement contestée par une concession qui disculpe complètement la fille (« Mais cette mort se préparait depuis de si longues années, elle en avait elle-même parlé si souvent, qu'une avance de quelques jours n'avait plus beaucoup d'importance » [*ibid.*]). Chez Duras, la responsabilité incombe avant tout au fils.

Seul Joseph, épaulé par Lina, parvient à quitter la mère au prix d'un mensonge qu'il se fait à lui-même et aux autres sur son retour prochain. De fait, Joseph ne prend jamais la décision dont il sait qu'elle sera fatale à sa mère :

— Merde, répétait Joseph, je te le jure, je reviendrai, je laisse tout, même mes fusils.

— Tu n'as plus besoin de tes fusils. Pars, Joseph.

[La mère] avait de nouveau fermé les yeux. Joseph la prit par les épaules et se mit à la secouer.

— Puisque je te le jure, même si je voulais te laisser, je ne pourrais pas.

Elles étaient sûres qu'il partait pour toujours. Seul lui en doutait encore (UBCP, p. 302).

Toutefois, le départ de Joseph « ne sera [...] pas suffisant » (UBCP, p. 305) et la mère poursuit ses projets d'avenir<sup>108</sup>, quoique sa vigueur et son enthousiasme aient reculé<sup>109</sup>. Un « nous » se recrée entre les deux femmes, mais la relation amoureuse de Suzanne et Agosti éloigne la mère et la fille. Transformée, Suzanne se libère dans un mouvement que, dans un

<sup>108</sup> « Quand nous serons parties, il pourra toujours vendre la récolte sur pied » (UBCP, p. 329).

<sup>109</sup> « la mère avait perdu le goût de parler de quoi que ce soit sauf des fautes d'orthographe que faisait encore son fils, et du diamant » (UBCP, p. 343).



premier temps, elle situe encore une fois dans le prolongement du rapport au frère : « Elle s'aperçut avec émotion qu'elle se sentait capable, elle-même de conduire sa vie comme Joseph disait qu'il fallait faire. Elle vit alors que ce qu'elle admirait chez Joseph était d'elle aussi » (*UBCP*, p. 285). Mais elle prend également ses distances d'avec la parole du frère en portant une robe, cadeau de M. Jo, que Joseph ne voulait pas qu'elle mette (*UBCP*, p. 320). Ce geste de coupure avec la loi du frère permet à Suzanne d'accéder, pour la première fois, à une forme d'autonomie<sup>110</sup>.

C'est seulement une fois que la mère a approuvé le couple que forment sa fille et le chasseur<sup>111</sup> qu'elle a la dernière crise qui l'emporte (*UBCP*, p. 357-358). Quoique présentée sans meurtrier, cette mort est néanmoins inscrite dans le prolongement de l'abandon des enfants. Si le sacrifice au sens girardien a eu lieu avant le début de l'intrigue, ce sont Joseph d'abord, et Suzanne ensuite, qui donnent à la mère le coup de grâce. En d'autres termes, c'est à nouveau une mort sans coupable direct ni clairement désigné que présente la fiction, sinon l'administration cadastrale, lointaine et inatteignable à l'instar de cet agent « reparti [...] pour la Métropole » (*UBCP*, p. 26). Toutefois, l'enchaînement des épisodes du roman semble pointer du doigt les enfants, qui ont abandonné leur mère en connaissance des conséquences inéluctables que ce départ entraînerait. Chez Duras, il y a donc un coupable réel mais invisible, l'ordre colonial, et un coupable fantoche, l'enfant, qui, durant la chronologie du roman, se bat contre l'obligation sans référent qui les pousse au geste matricide.

Dans la mesure où c'est à la suite de l'apparition de Lina pour Joseph et d'Agosti pour Suzanne que les enfants parviennent à partir symboliquement, chacune de ces arrivées, qui arrache le fils et la fille à la sphère maternelle, peut être lue comme un *kairos* dufourmantellien. De fait, par l'irruption de ces autres dans cette plaine coupée du monde, l'élément du dehors manifeste les enjeux extra-familiaux, c'est-à-dire sociaux, du double

<sup>110</sup> « en enfilant cette robe, Suzanne comprit qu'elle faisait un acte d'une grande importance, peut-être le plus important qu'elle eût fait jusqu'ici. Ses mains tremblaient » (*UBCP*, p. 320). Même si elle finit par jeter rapidement cette « robe de putain » (*ibid.*) comme l'appelait Joseph, Suzanne a embrassé une séparation d'avec le frère et, partant, le clan au complet.

<sup>111</sup> « Au fond il est n'est pas mal ce fils Agosti » (*UBCP*, p. 353).

départ des enfants à venir<sup>112</sup>. D'une certaine manière, en quittant la mère, Joseph et Suzanne passent dans la sphère publique : à ce titre, du fait de l'élargissement de la sphère de l'action, la mort de la mère m'apparaît comme un sacrifice girardien. Pourtant, il faut nuancer cette assertion : si les deux enfants obéissent à ce qu'ils posent comme une obligation externe, leur loyauté envers la mère demeure<sup>113</sup>. L'insistance sur le désir de mort de la mère tout au long du roman leur ôte une partie importante de responsabilité qui semble devoir être reportée sur le seul vrai coupable du roman : le cadastre.

### 3.3.5 La possibilité d'un commencement

Pour la première fois dans le corpus, la mort de la mère ne s'accompagne d'aucune violence :

Bientôt, la mère ne remua plus du tout et reposa, inerte, sans aucune connaissance. Tant qu'elle respirait encore et à mesure que se prolongeait son coma elle eut un visage de plus en plus étrange, un visage écartelé, partagé entre l'expression d'une lassitude extraordinaire, inhumaine et celle d'une jouissance non moins extraordinaire, non moins inhumaine. Pourtant, peu avant qu'elle eût cessé de respirer, les expressions de jouissance et de lassitude disparurent, son visage cessa de refléter sa propre solitude et eut l'air de s'adresser au monde. Une ironie à peine perceptible y parut. Je les ai eus. Tous. Depuis l'agent du cadastre de Kam jusqu'à celle-là qui me regarde et qui était ma fille. Peut-être c'était ça. Peut-être aussi la dérision de tout ce à quoi elle avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies (UBCP, p. 358-359).

Figée dans sa différence, la mère meurt en étrangère, comme l'exprime le choix des préfixes des épithètes qui lui sont appliqués (« *extraordinaire* », « *inhumaine* » – je souligne). À cette description se reconnaît la victime émissaire girardienne qui, chez Duras, est monstrueuse, je l'ai dit, par le haut et par le bas.

<sup>112</sup> Certes, Agosti vient également de la plaine ; mais, avant tout, il est extérieur à la configuration familiale.

<sup>113</sup> C'est, selon moi, le sens de la formule d'Agosti selon laquelle « C'est à cause de personne en particulier [...] ». Faut pas dire que c'est à cause de Joseph » (UBCP, p. 361) – ni, ajouterai-je, de Suzanne, mais la question n'est pas soulevée dans le roman.

Si le décès de la mère est synonyme de chagrin au point de prendre la forme d'un désir de mort pour la fille, il constitue également le moment d'une libération pour les deux enfants. De fait, le roman se referme sur l'image du départ de Joseph et de Suzanne. Tous deux quittent, pour toujours, la plaine qui signifiait leur emprisonnement et bloquait leur avenir (*UBCP*, p. 365). Interrogée par son frère sur ce qu'elle souhaite faire (« elle n'a qu'à décider » [*ibid.*]), Suzanne renonce à l'amour que lui offre Agosti et part avec Joseph et Lina.

Chacun son tour, Suzanne et Joseph – lequel revient peu après – expriment l'immensité de leur amour pour la mère. Fait intéressant, Joseph et Suzanne semblent alors devenir enfants uniques. C'est ce qu'observe Selous quand elle remarque que « le chagrin [de Suzanne] à la mort de sa mère lui fait oublier [Agosti] alors qu'elle repasse temporairement de son identité séparée à « "l'intempérance désordonnée et tragique de l'enfance" »<sup>114</sup>. De la même manière,

[d]ans le récit de la réaction de Joseph, [...] aucune relation autre que celle avec la mère n'est mentionnée. Ni la séparation physique, ni son désir pour Lina – rien n'a affecté l'attachement primordial de la mère et du fils. De même, aucune autre figure ne fait irruption dans le passage pour montrer que quelqu'un d'autre pourrait être aussi important pour lui, [tandis qu'] Agosti apparaît dans le passage sur Suzanne.

([I]n the account of Joseph's reaction, [...] there is no mention of a relationship other than that with his mother. Physical separation, his desire for Lina, nothing has affected the primordial attachment of mother and son, nor does any other figure intrude into the passage to suggest that anyone else could be as important to him, [while] Agosti appears in the passage concerning Suzanne [Selous, 1988 p. 227].)

Outre le chagrin qui accable les deux enfants, une impression d'amour extrême domine le récit des premiers moments de deuil. Éclate alors dans toute son évidence la « tendresse terrifiante » de Joseph pour sa mère (*UBCP*, p. 359), revers de la « honte » qu'il a sentie en s'en allant (*UBCP*, p. 303). Derrière les réactions différentes des deux enfants face à la

<sup>114</sup> « grief at her mother's death obliterates [Agosti] from her mind as she temporarily reverts from her separated self to the "unruly, tragic intemperance of childhood" » (Selous, 1988, p. 227).

dernière étape du sacrifice qui tue la mère, il semble clair que, sous ses deux formes antithétiques, l'emprise différenciée que cette dernière avait sur Suzanne et Joseph (violente pour la première et tendre pour le second) était de même ampleur.

Chez Duras, le texte se termine sur l'image d'un possible. Pour la première fois dans mon corpus, la chute du roman fait équivaloir le sacrifice de la victime émissaire, c'est-à-dire le matricide, et le retour à un ordre que la mère mettait en péril. Toutefois, l'impression finale que laisse sa mort est celle d'une gloire. L'ironie et la dérision qu'exprime la mère à sa mort disent avec force que l'« ardeur qu'elle avait mise à vivre » (*UBCP*, p. 362) l'a mise à l'abri des manipulations de l'ordre colonial qui, ultimement, à travers ses enfants, lui a coûté la vie. Derrière ce « Je les ai eus », la mère montre qu'elle a compris les mécanismes de persécution et qu'elle n'y a pas succombé en victime. De la même manière qu'elle était sortie du « tunnel de dix ans » provoqué par son veuvage « intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme colonial qui n'avait pas cessé de l'entourer » (*UBCP*, p. 25), la mère durassienne meurt invaincue et triomphante. Dans ce choix narratif, il apparaît clairement que la perspective de l'énonciation est incompatible avec celle du persécuteur-narrant qu'implique le mythe girardien.

Certes, tous les stéréotypes girardiens sont présents dans le roman : un individu, en l'occurrence, la mère, est présenté sous les traits d'une monstruosité et d'une étrangeté totales ; coupable de crimes indifférenciateurs et marquée de signes victimaires, la mère durassienne meurt sous des coups portés par la société au complet, y compris ses enfants. Elle même se sacrifie : elle consent à cette mort dont elle sait qu'elle libèrera Joseph et Suzanne. L'ordre revient même à la fin du roman, puisque la dernière image est celle des « doux piailllements [des enfants] dans les cases » (*UBCP*, p. 365). Toutefois, faire une lecture du roman comme un sacrifice girardien classique reviendrait, selon moi, à un contresens complet, et l'ironie dans la mort de la mère en est la preuve.



En effet, la fin du roman donne tort à la logique du sacrifice girardien à plusieurs titres. Tout d'abord, par son rire, la mère montre qu'elle n'a aucunement été dupe des mécanismes victimaires que, chez Girard, tous les sujets sont censés ignorer :

Si les hommes réussissent tous à se convaincre qu'un seul d'entre eux est responsable de toute la *mimesis* violente, s'ils réussissent à voir en lui la 'souillure' qui les contamine tous, s'ils sont vraiment unanimes dans leur croyance, cette croyance sera vérifiée car il n'y aura plus nulle part, dans la communauté, aucun modèle de violence à suivre ou à rejeter, c'est-à-dire, inévitablement, à imiter et à multiplier. En détruisant la victime émissaire, les hommes croiront se débarrasser de leur mal et ils s'en débarrasseront effectivement car il n'y aura plus, entre eux, de violence fascinante (1972, p. 396).

Derrière le consentement de la mère à la mort, il n'y a pas d'abandon aveugle à la persécution ni de croyance à sa propre culpabilité dans le désordre qui règne, mais, bien au contraire, une conviction absolue de l'iniquité de l'administration coloniale.

*Un barrage contre le Pacifique*, Marguerite Duras me semble également contredire la logique sacrificielle mise en avant par Anne Dufourmantelle, puisque selon cette dernière, le trauma se répète toujours :

Un sacrifice est la perpétuation d'une scène qui s'est déjà jouée et dont la mémoire a été effacée, ou salie, ou pervertie. Il en est ainsi des générations touchées par les guerres, les distorsions font partie des raisons d'État et il n'y a plus personne à qui demander des comptes. Mais c'est un compte dont on ne peut jamais s'acquitter (2007, p. 198).

Or, selon moi, *Un barrage contre le Pacifique* ne laisse pas sa place à la répétition dufourmantellienne. Comme l'écrit la mère au sujet de Joseph dans sa lettre au cadastre, « [e]t que mon fils s'en aille pour toujours, jeune comme il est et instruit comme il est de toutes ces choses sur votre ignominie, c'est déjà peut-être un commencement » (*UBCP*, p. 296). Or, la transmission de ce mot d'ordre à Suzanne a lieu (« Il faudra que tu te souviennes de ces histoires, de l'Eden, et que toujours tu fasses le contraire de ce qu'elle a fait » [*UBCP*, p. 284]) et semble promettre un renouveau. L'ultime legs de la mère aux

enfants en est un de révolte et de subversion<sup>115</sup>. Plutôt que la promotion d'un nouvel ordre de paix sociale comme chez Girard ou d'une promesse de répétition du sacrifice comme chez Dufourmantelle, le roman s'achève sur l'idée d'un combat que Joseph, Suzanne et les habitants de la plaine devront mener contre l'ordre colonial injuste.

### 3.3.6 Conclusion

Récit des suites d'un sacrifice, *Un barrage contre le Pacifique* raconte l'histoire du coup de grâce porté par un fils et une fille sur une mère moribonde depuis le début. Toutefois, si la mère est clairement monstrueuse dans le texte, elle est aussi présentée sous des traits positifs. Dans la polyphonie de l'énonciation, cette dualité constitue une première entorse à la logique girardienne de la perspective du persécuteur-narrant inhérente au texte mythologique. Mieux, présentée très tôt dans le roman, la genèse des événements pointe du doigt un coupable, l'administration coloniale, qui a injustement persécuté la mère. Toutefois, et le texte le dit bien, les coups portés par l'ennemi n'ont pas suffi à entamer l'énergie vitale d'une femme aux allures surhumaines jusqu'à la divinité : « on aurait pu croire qu'elle pouvait [...] mourir soit des banques soit des diamantaires. Mais [...] elle en était toujours ressortie et toujours, elle recommençait à se livrer à son vice, quémander l'impossible, ses "droits", comme elle disait » (LBB, p. 193).

Ici encore, le texte parle d'un matricide, puisque seuls le départ du fils et l'initiation amoureuse de la fille accomplissent ce que la persécution n'avait pas fait : déclencher la crise qui tue la mère. Cependant, c'est l'administration coloniale qui a rendu la mère mortelle, si j'ose dire. Bref, *Un barrage contre le Pacifique* donne à voir les ressorts d'une mort qui ressemble à un matricide sacrificiel mais qui, ultimement, est un geste privé, intime, d'amour de la mère et de soi. Loin de les attirer du côté de l'administration coloniale, l'obligation jamais nommée en vertu de laquelle les deux enfants agissent leur donne le pouvoir de continuer la lutte de la mère.

<sup>115</sup> À ce titre, il n'est pas anodin qu'en partant, Joseph laisse des instructions pour tuer les agents du cadastre (UBCP, p. 362-363).

Parce que la perspective dominante est celle de l'enfant qui, certes indirectement, tue la mère à la suite d'une persécution, *Un barrage contre le Pacifique* semble correspondre en tout point à la définition girardienne du mythe. Mais comme l'a montré l'analyse du roman, le mouvement général du texte réalise en réalité l'inverse : la mort de la mère répond non pas à des enjeux d'ordre social collectif, mais au contraire de subversion, et l'énonciation polyphonique du roman fait l'éloge d'une figure de courage et de résistance à un système inique.

### 3.4 Variations sur une énonciation polyphonique

Contrairement aux deux textes du premier chapitre, *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* fonctionnent sur le mode d'une polyphonie dont, je l'ai dit, les formes et les modalités semblent paradoxales. Alors que, chez Hébert et Duras, la construction de la figure maternelle était le seul fait de la parole du fils matricide, chez Blais et Duras, elle s'élabore à la confluence de plusieurs voix et discours – mais toujours dans la monstruosité.

L'analyse l'a montré, les deux romans procèdent de manière opposée : *La Belle Bête* donne à voir les figures maternelles les moins nuancées, les plus terribles du corpus ; Louise et Isabelle-Marie sont excessivement méchantes, jusqu'à la caricature. C'est d'autant plus surprenant que cette monstruosité extrême ne s'élabore pas dans un contexte confessionnel tel que celui du « Torrent » et d'*Expensive People*, mais au sein d'une énonciation polyphonique et d'un concert de voix qui, toutes, disent l'horreur maternelle. À ce titre, Isabelle-Marie apparaît comme persécutrice-agissant, puisqu'elle débarrasse sa société de deux figures de transgression et de monstruosité : sa mère et d'elle-même, et, pour cruel qu'il soit, le châtiment final de *La Belle Bête* semble, jusqu'à un certain point, justifié.

À l'inverse, si *Un barrage contre le Pacifique* construit également une monstruosité maternelle, celle-ci est très largement nuancée et s'accompagne d'une identité positive. En outre, chez Duras, l'enfant n'a rien d'un persécuteur-agissant : il se place même exactement à

l'inverse de cette position. Pourtant, à des degrés divers et sous des formes contrastées, les deux textes proposent une condamnation du procès truqué de la mère. Quoique *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* s'opposent de nombreuses manières différentes, la situation d'énonciation polyphonique montre clairement par l'exemple tout à la fois l'injustice du consensus matrophobique et la victimisation d'une protagoniste ultimement innocente.

Par ailleurs, dans ces deux romans, l'omniprésence des motifs protéiformes de l'inversion et de la subversion attire l'attention sur la complexité de configurations et de situations où bourreau et victime se confondent dans un jeu de miroirs, de renversements et de glissements. Ainsi, rires et humour accompagnent toutes les morts des deux romans, du rire poussé « niaisement » par Patrice à la mort de Lanz et qui « sonn[e] tragique » (*LBB*, p. 98) au « ricanement triste » d'Isabelle-Marie dans l'incendie qui tue Louise (*LBB*, p. 166) et à l'ironie et la dérision finales de la mère durassienne (*UBCP*, p. 358). À mon sens, l'incongruité de ces expressions paradoxales exprime avec force l'idée d'un malaise profondément ancré dans les configurations des textes.

Comme chez Hébert et chez Oates, *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* se terminent sur un matricide représenté comme une libération d'avec l'emprise aliénante de la mère, dans des configurations où l'inceste est souvent préféré à l'exogamie. En revanche, contrairement aux textes que j'ai étudiés dans le chapitre II, l'emprise se décline ici sur deux modes distincts représentés dans chacun des deux textes : d'une part, l'emprise violente, associée non pas au rapport mère-fils comme chez Hébert et Oates, mais au rapport mère-fille ; d'autre part, l'emprise tendre, faite d'attention et de caresses, qui caractérise le rapport mère-fils. Or, ces emprises ont ceci de commun qu'elles ont le même effet sur l'enfant : elles l'enferment. À lire ces deux romans ensemble et à comparer les figures maternelles qui les traversent, on constate que tout se passe comme si la mère de fiction ne pouvait se conduire avec l'enfant d'une manière qui ne lui nuise pas.

Enfin, lire ensemble *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* permet de dégager un motif nouveau dans le corpus : l'identification de la fille avec la mère comme vecteur d'autodestruction. Cette tendance est nette dans la double scène du matricide et du suicide à



la toute fin de *La Belle Bête*, et dans l'épisode du sac chez Duras. Ainsi, l'autodestruction des filles est présentée comme découlant d'un refus d'être comme la mère – c'est-à-dire de la matrophobie au sens où Adrienne Rich l'a définie, soit « la peur, non pas de sa mère ou de la maternité, mais de *devenir sa mère* »<sup>116</sup>. Ce sentiment fait de rejet de la mère colore sans doute, jusqu'à un certain point, la présentation de la mère, dans une énonciation polysémique dont j'ai dit qu'elle était dominée par la perspective de la fille. Pour conclure cette étude, examinons les modalités de la matrophobie et du matricide dans les deux dernières œuvres, placées sous l'angle du point de vue diffracté et instable de la fille.

---

<sup>116</sup> « the fear not of one's mother or of motherhood but of *becoming one's mother* » (Rich, 1976, p. 235).

## CHAPITRE IV

### MATRICIDE, SUICIDE ET DIALOGISME DANS

#### *THE BELL JAR ET LES BELLES IMAGES*

##### 4.1 Destin et voix de filles, de femmes et de mères dans *The Bell Jar* et *Les Belles Images*

Publiées dans les années 1960, nos dernières œuvres, *The Bell Jar*, de Sylvia Plath (1963)<sup>1</sup> et *Les Belles Images*, de Simone de Beauvoir (1966), tranchent radicalement avec le reste du corpus : ce sont deux récits de filles. Or, contrairement à Isabelle-Marie et à Suzanne dont la voix se perdait dans la polyphonie de l'énonciation, Esther et Laurence parviennent à dire « je » – un « je », néanmoins, marqué par la diffraction et l'instabilité. En outre, Plath et Beauvoir ne donnent pas à voir de matricide littéral. Plus précisément, si la violence et la tentation de donner la mort habitent profondément les héroïnes de nos deux textes, c'est essentiellement à leur propre endroit, par identification avec la mère, qu'Esther, dans *The Bell Jar*, et Laurence, dans *Les Belles Images*, sont maltraitantes. En d'autres termes, la nouveauté principale des deux derniers consistent en ce que, pour la première fois dans le corpus, la voix qui domine l'énonciation est celle de la victime.

Autre différence d'avec les autres ouvrages du corpus, si les deux héroïnes, Esther Greenwood dans *The Bell Jar*, et Laurence dans *Les Belles Images*, sont présentées dans leur rapport à leur mère, leur situation diffère de celle des autres enfants du corpus : toutes deux sont déjà adultes et ne vivent plus sous le toit, c'est-à-dire sous l'emprise directe, de leur mère. De fait, dès le début du roman, Esther est une jeune étudiante de dix-neuf ans, tandis

---

<sup>1</sup> Sauf mention contraire, toutes les citations tirées de *The Bell Jar* sont extraites de la traduction de Michel Persitz, *La Cloche de détresse* 1972, rééd. en 1987, Paris : Gallimard, 270 p.

qu'à la trentaine, Laurence est l'épouse d'un riche architecte et la mère de deux filles, et elle fait carrière dans la publicité. Il n'en demeure pas moins que, chacune à sa manière, la mère de *The Bell Jar*, Mrs Greenwood, et celle des *Belles Images*, Dominique Langlois, sont omniprésentes et au cœur de l'histoire des deux héroïnes. Et elles ne sont pas les seules : autour des héroïnes gravitent plusieurs figures de femmes et de mères qui, ensemble, incarnent différents aspects et destins de la condition féminine et maternelle. Dans *Les Belles Images*, outre Dominique et Laurence elle-même, le personnage de Marthe, la sœur de Laurence, ainsi que l'alter ego mondain de Dominique, Jeanne Texcier, et Mlle Houchet, l'ancienne professeure de Laurence, représentent les autres voies offertes aux femmes et aux mères. Dans *The Bell Jar*, c'est toute une galerie de portraits de femmes et de mères que le lecteur aperçoit, entre Mrs Greenwood (la mère d'Esther), la parturiente écartelée à l'hôpital où travaille le petit ami d'Esther et que l'on revoit plus tard à l'hôpital psychiatrique, ou encore Dodo Conway, la voisine « bovine » aux multiples enfants, mais également Doreen, Joan et plusieurs autres amies d'Esther. Pour saisir les enjeux du statut et de la place des filles et des mères dans ces deux textes, il sera nécessaire d'interroger l'ensemble complexe et bigarré des destins féminins et maternels qui y sont présentés en relation avec les autoportraits des deux filles. Plus largement, chez Plath et Beauvoir, l'identité féminine et maternelle est construite dans la confrontation et la relation des femmes entre elles.

Unique roman de Sylvia Plath, publié sous le pseudonyme de Victoria Lucas, *The Bell Jar* paraît en Angleterre en janvier 1963, quelques semaines avant le suicide de son auteure. Récit rétrospectif à l'instar d'*Expensive People* et de la première partie du « Torrent », *The Bell Jar* raconte, à la première personne, l'histoire d'une mère<sup>2</sup> qui revient sur la dépression de ses dix-neuf ans. Brillante élève et lauréate d'un concours de poésie organisé par un magazine de mode (*Ladies' Day*), Esther passe un mois à New York en compagnie de onze autres jeunes filles et s'interroge sur son avenir. Ses hésitations entre différentes voies (écrire, enseigner, voyager, se marier) sont représentées métaphoriquement par l'image d'un figuier chargé de

<sup>2</sup> Esther fait allusion à un bébé au tout début du roman : « la semaine dernière, j'ai découpé l'étoile de mer en plastique de l'étui à lunettes pour que mon bébé puisse jouer avec » (*LCD*, p. 13) (« last week I cut the plastic starfish off the sun-glasses for the baby to play with » [*TBJ*, 3-4])

nombreux fruits, qu'Esther emprunte à une nouvelle qu'elle lit. Incapable de choisir, elle sombre dans une forme de paralysie psychologique qu'elle décrit comme le sentiment de mourir de faim à défaut de pouvoir arrêter son choix sur une seule figue<sup>3</sup>.

Ces angoisses d'Esther sont présentées en lien avec son petit ami, Buddy Willard, fils de la meilleure amie de sa mère et étudiant à la prestigieuse école de médecine de Yale. Ce dernier, qu'elle déteste, a causé du tort à Esther physiquement (en étant indirectement responsable de sa fracture à la jambe [TB], p. 102-104). Mais, surtout, par son hypocrisie sur la pureté et la chasteté (qu'il exige chez les femmes alors qu'il a lui-même eu une liaison [TB], p. 73-75), Buddy a conduit Esther à prendre conscience du *double standard*<sup>4</sup> institué qui caractérise les destins masculin et féminin dans la société américaine des années 1960. En vertu de cette norme, Esther comprend que, brillante ou non, elle est condamnée, en tant que femme, à la domesticité comme sa mère avant elle. Cet avenir bloqué est l'une des

<sup>3</sup> « Je voyais ma vie se ramifier sous mes yeux comme le figuier de l'histoire.

Au bout de chaque branche, comme une grosse figue violacée, fleurissait un avenir merveilleux. Une figue représentait un mari, un foyer heureux avec des enfants, une autre figue était une poétesse célèbre, une autre un brillant professeur et encore une autre Ee Gee la rédactrice en chef célèbre, toujours une autre, l'Europe, l'Afrique, l'Amérique du Sud, une autre figue représentait Constantin, Socrate, Attila, un tas d'autres amants aux noms étranges et aux professions extraordinaires, il y avait encore une figue championne olympique et bien d'autres figures au-dessus que je ne distinguais même pas.

Je me voyais assise sur la fourche d'un figuier, mourant de faim, simplement parce que je ne parvenais pas à choisir quelle figue j'allais manger. Je les voulais toutes, seulement en choisir une signifiait perdre toutes les autres, et assise là, incapable de me décider, les figues commençaient à pourrir, à noircir et une à une elles éclataient entre mes pieds sur le sol » (LCD, p. 88)

(« I saw my life branching out before me like the green fig-tree in the story.

From the tip of every branch, like a fat purple fig, a wonderful future beckoned and winked. One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor, and another fig was Europe and Africa and South America, and another fig was Constantin and Socrates and Attila and a pack of other lovers with queer names and off-beat professions, and another fig was an Olympic lady crew champion, and beyond and above these figs were many more figs I couldn't quite make out.

I saw myself sitting in the crotch of this fig-tree, starving to death, just because I couldn't make up my mind which of the figs I would choose. I wanted each and every one of them, but choosing one meant losing all the rest, and, as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet » [TB], p. 81).

<sup>4</sup> Avec ce questionnement sur le *double standard*, topos littéraire depuis l'ère victorienne, *The Bell Jar* s'inscrit dans la lignée de *Tess of the D'Urbervilles* de Thomas Hardy (1891).



caractéristiques du « bell jar », ou « cloche de détresse » comme l'a traduit Persitz, qu'elle sent peser sur elle<sup>5</sup>.

Depuis l'aveu de Buddy, narré au premier quart du roman (*TBJ*, p. 73-75) mais qui a eu lieu avant le début de la trame narrative qui ouvre le texte, Esther plonge progressivement dans l'autodévaluation (elle cesse de se laver et de se changer [*TBJ*, p. 119-120 notamment]), tout en rencontrant plusieurs hommes dans l'espoir de perdre sa virginité avec l'un d'entre eux – mais aucun de ces projets n'aboutit.

À l'issue de son séjour à New York, Esther retourne chez sa mère dans la *suburbia* américaine. Après avoir fait l'objet de quelques rares allusions dans le premier tiers du roman, Mrs Greenwood, qu'Esther affirme détester<sup>6</sup>, joue un rôle réel et symbolique important jusqu'à la fin du roman. Immédiatement après son retour chez sa mère, Esther apprend qu'elle n'a pas été reçue à un cours de littérature qu'elle convoitait. Après un second échec (son incapacité à écrire un roman faute d'avoir assez vécu<sup>7</sup>), souffrant d'insomnie et d'un profond mal-être, Esther est conduite par sa mère chez un psychiatre, le docteur Gordon, qui lui fait subir des électrochocs (*TBJ*, p. 151-153). Commence alors pour Esther une longue suite de tentatives de suicide qui occupent le deuxième tiers du roman.

Après la plus aboutie de ces tentatives, Esther est internée dans un hôpital d'état, d'où sa mécène à l'université, Philomena Guinea, la fait sortir (*TBJ*, p. 194-195). Désormais soignée dans une clinique privée, Esther fait la connaissance du docteur Nolan (*TBJ*, p. 196), une jeune femme psychiatre, qui lui offre un moyen de contraception et grâce à qui, progressivement, Esther a le sentiment que le « bell jar » s'est enfin levé. Dans cette même clinique, Esther retrouve une ancienne petite amie de Buddy, Joan, qui est homosexuelle. Peu après avoir repoussé les avances de cette dernière (*TBJ*, p. 231-232), Esther perd

<sup>5</sup> « Pour celui qui se trouve sous la cloche de verre, vide et figé comme un bébé mort, le monde lui-même n'est qu'un mauvais rêve » (*LCD*, p. 253) (« To the person in the bell jar, blank and stopped as a dead baby, the world itself is a bad dream » [*TBJ*, p. 250]).

<sup>6</sup> « Je la déteste » (*LCD*, p. 215) (« I hate her » [*TBJ*, p. 214]).

<sup>7</sup> « Comment écrire à propos de la vie, alors que je n'avais jamais eu d'amant, ni de bébé, que je n'avais vu mourir personne? » (*LCD*, p. 133) (« How I write about life when I'd never had a love affair or a baby or seen anybody die? » [*TBJ*, p. 128]).

finallement sa virginité avec un jeune professeur – une première expérience sexuelle qui se solde par une hémorragie (*TBJ*, p. 241-246). Après avoir reçu les soins nécessaires avec l'aide de Joan, Esther apprend, à son retour à la clinique, que cette dernière s'est suicidée. Quelque temps plus tard, Esther est reçue en entretien par plusieurs professionnels de la clinique, chargés de déterminer si elle est prête à retourner à la vie normale. Le roman s'achève sur l'image d'un rite pour la renaissance (« a ritual for being born twice » [*TBJ*, p. 257]), tandis qu'Esther entre dans la salle où aura lieu l'entretien.

C'est non plus dans la *suburbia* américaine mais dans la haute bourgeoisie parisienne que se situe *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir. Cinquième roman de son auteure, publié quelque douze années après *Les Mandarins* (prix Goncourt 1954), *Les Belles Images* raconte plusieurs mois de la vie de Laurence, partagée entre son travail de publicitaire, sa vie d'épouse et de mère et son aventure avec un collègue de travail, Lucien. Si, en parvenant à concilier vie de famille, création artistique et liberté sexuelle, Laurence semble avoir accompli le fantasme d'Esther et réussi là où Nada a échoué, cela n'est pas synonyme d'épanouissement pour elle et les siens<sup>8</sup>. Cinq ans après une dépression dont elle est sortie en reprenant une activité professionnelle, Laurence menace de sombrer de nouveau.

Cette rechute n'est pas étrangère au drame que vit parallèlement sa mère, Dominique Langlois, femme de radio et compagne du très riche et très puissant Gilbert Mortier. Au sommet de sa gloire dans le cercle étroit des nantis parisiens, Dominique est éconduite à cinquante et un ans par son amant de cinquante-six, qui veut épouser la fille de dix-huit ans d'une ancienne maîtresse. Elle ne l'apprend pourtant que par bribes successives lâchées par Gilbert, qui a préféré confier le secret au complet à Laurence (*LBI*, p. 45-48). Prisonnière malgré elle d'une complicité odieuse avec ce dernier, Laurence tente de protéger sa mère tout en ressentant pour elle une forme de haine et de dégoût. Impuissante devant la chute de Dominique dans une société où « [u]ne femme sans homme est une femme seule » (*LBI*,

---

<sup>8</sup> « Voilà bien la condition déchirée de la femme qui travaille », se dit-elle avec ironie. (Elle se sentait bien plus déchirée quand elle ne travaillait pas.) À la maison, elle cherche des slogans. Au bureau elle pense à Catherine. Depuis trois jours, elle ne pense guère à rien d'autre » (*LBI*, p. 28).

p. 116), Laurence songe à sa propre existence de « belle image » souffrant de « frigidité du cœur » (*LBI*, p. 112) et d'indifférence vis-à-vis de tout ce qui l'entoure.

Toutefois, les origines du mal-être de Laurence sont plus anciennes que le drame de Dominique. Face à un monde qu'elle estime lisse et sans intérêt, Laurence est insensible à tout, sinon à son père qu'elle aime d'un amour passionné. Lui prêtant toutes les qualités possibles, elle l'admire de loin. Ce père sans nom est son seul réconfort<sup>9</sup>, tandis que la vie de Laurence semble se déliter autour d'elle : parallèlement à ce que vit sa mère, elle est confrontée aux crises d'angoisse de sa fille Catherine, qui lui pose des questions métaphysiques (« Maman, pourquoi est-ce qu'on existe ? » [*LBI*, p. 23]) auxquelles elle ne parvient pas à répondre, et qui la renvoient à ce qu'elle analyse comme le vide de sa propre vie.

Quand son père lui propose de partir en vacances en Grèce avec lui, Laurence est folle de joie (*LBI*, p. 151-152). Mais, loin d'être synonyme de la découverte du « secret » de son père, ce voyage ne fait que réaffirmer son sentiment de vide et lui fait entrevoir que les « belles images » feront de sa fille Catherine une femme « sans cœur » comme elle l'est elle-même<sup>10</sup>. C'est le résultat que visent les consultations de la psychologue que Jean-Charles, le mari de Laurence, ainsi que ses deux parents, ont trouvée pour Catherine. De retour de Grèce, Laurence souffre d'anorexie (le mot apparaît p. 169) et reste alitée. Finalement, au nom de l'avenir de Catherine (« Pas Catherine » [*LBI*, p. 180]), elle reprend le dessus et annonce à Jean-Charles qu'elle assume désormais l'entière responsabilité de l'éducation de leurs filles. Le roman s'achève sur un futur appliqué aux enfants : pour Laurence, les enfants auront une chance qu'elle n'a elle-même pas eue.

À plusieurs niveaux, *The Bell Jar* et *Les Belles Images* présentent des convergences fortes de situation des personnages principaux, de thèmes et de logique dans le développement<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> « Je ne connais que papa qui soit différent » (*LBI*, p. 110).

<sup>10</sup> « Petite condamnée à mort, affreuse mort sans cadavre. La vie allait l'assassiner. Je pensai à Catherine qu'on était en train d'assassiner » (*LBI*, p. 158).

<sup>11</sup> Rien, pourtant, ne laisse penser que Beauvoir avait pu lire Plath : en 1966, année de la publication des *Belles Images*, *The Bell Jar* avait été publié une première fois en 1963, avant d'être réimprimé en 1964. 1966



Premièrement, les deux personnages principaux sont des filles. Après « Le Torrent » et *Expensive People* qui mettaient en scène des fils face à la mère, et à *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique* où une structure triangulaire fils-fille-mère dominait, chez Plath et chez Beauvoir, la fille est seule face à la mère envisagée comme ennemie ou étrangère.

Or, outre ce positionnement original, toutes deux sont en proie à un questionnement semblable sur les enjeux de la maternité. Dans les deux textes, cette maternité est traitée d'une double manière : dans la relation singulière d'Esther et de Laurence avec leur mère, mais également et surtout à propos de leur propre maternité, réelle ou potentielle, et de ce qu'elle représente pour elle en termes d'identité et de transmission de valeurs. Si nos deux romans présentent bien des figures de mères pour Esther et Laurence, Dominique et, surtout, Mrs Greenwood sont largement plus en retrait que les autres mères du corpus. C'est davantage la question du rapport des deux filles à leur propre maternité dans une conception transgénérationnelle dont parlent les deux textes. Le positionnement unique d'Esther et de Laurence ouvre un horizon de questions et d'images absent des autres ouvrages<sup>12</sup>.

De plus, malgré leur différence d'âge et de situation, les deux filles vivent un même sentiment d'amputation d'avec le reste du monde – un sentiment figuré par l'image de « bell jar » chez Plath et par la question posée en leitmotiv des *Belles Images* : « qu'ont-ils que je n'ai pas ? ». Si la mère est présentée par la fille comme une étrangère (au sens girardien), c'est également le cas d'Esther et de Laurence, qui se représentent elles-mêmes comme étrangères. Or, les maux ressentis par Esther et Laurence, la forme spécifique de leurs symptômes psychologiques et physiques, ainsi que les diagnostics posés et les traitements qu'elles subissent présentent là encore une convergence forte, confirmée par le retour de

---

est l'année de la troisième édition. Pour la traduction française, il faudra attendre 1972, mais Beauvoir lisait et écrivait l'anglais, comme l'atteste les trois cent quatre lettres qu'elle a écrites à Nelson Algren entre 1947 et 1964 (ces lettres ont été traduites en français et publiées par Sylvie Le Bon sous le titre *Lettres à Nelson Algren*, Paris : Gallimard, 1997).

<sup>12</sup> Certes, Isabelle-Marie était mère dans *La Belle Bête*, mais le fait qu'elle élève sa fille Anne chez sa mère pose la question autrement, puisque Isabelle-Marie est sous l'emprise directe et écrasante de Louise. Ici, Laurence élève ses filles avec son mari, sans que sa mère s'en mêle ou s'y intéresse.



certain motifs comme les œufs pourris, l'éclatement de l'image et l'horizontalité des protagonistes alitées.

En revanche, pour la première fois dans un chapitre de la présente étude, le régime de focalisation et d'énonciation est différencié d'un roman à l'autre. En effet, dans *The Bell Jar*, la narration est un récit rétrospectif pris en charge par Esther à la première personne du singulier, tandis que *Les Belles Images* présente une alternance entre une narration autodiégétique assumée par Laurence et un discours indirect libre qui semble en hétéro- et extradiégèse.

Cette variation pose de manière contrastée la question du statut de la parole et de la présentation des violences dans les deux textes. Pour *The Bell Jar*, il y a identité totale entre narrateur et agresseur<sup>13</sup>. En d'autres termes, persécuteur-agissant et persécuteur-narrant peuvent coïncider – l'analyse le révélera. Ainsi, Esther est violente avec deux cibles principales : d'une part, sa mère, qu'elle affirme haïr (« Je la déteste » [LCD, p. 215]<sup>14</sup>) et, d'autre part, elle-même, lors de ses tentatives de suicide, notamment.

En revanche, la question ne se pose pas de la même manière chez Beauvoir, puisque Laurence n'est pas la seule narratrice des *Belles Images*. De fait, le texte opère un mouvement de va-et-vient quasi constant entre le « je » de Laurence narratrice et une troisième personne confiée, semble-t-il, à un narrateur externe et omniscient. Parfois, ce mouvement a lieu au sein d'une même phrase. C'est le cas, par exemple, dans cet extrait du début du roman :

Sa dépression d'il y a cinq ans, on la lui a expliquée ; beaucoup de jeunes femmes traversent ce genre de crise; Dominique *lui* a conseillé de sortir de chez elle, de travailler et Jean-Charles a été d'accord quand il a vu combien *je* gagnais. Maintenant je n'ai pas de raison de craquer. Toujours du travail devant moi, des gens autour de moi, je suis contente de ma vie (je souligne – LBI, p. 19).

<sup>13</sup> Pour les autres textes, je parlais de « meurtrier » ; ce terme n'est plus opérant puisque aucun personnage n'est assassiné ni chez Beauvoir ni chez Plath.

<sup>14</sup> « I hate her » (TBJ, p. 214).

Toutefois, comme l'illustre la phrase qu'on vient de lire, le passage à la troisième personne du singulier n'est pas synonyme d'émergence d'un autre point de vue. Selon Raija Nyarku,

[l]a voix narrative de ce roman est scindée en deux. Beauvoir met en jeu deux narratrices, l'une homodiégétique, l'autre hétérodiégétique. Il est tentant de voir dans ce choix narratif une [...] indication de la bivocalité du texte. [...] Mais il est évident que à part le « elle » et le « je », il n'y a rien qui distingue ces deux récits (Nyarku, 1992, p. 57).

Si Nyarku extrapole en posant comme féminine la deuxième voix narratrice (ce que rien n'indique dans le roman), il est vrai que la transition brutale, en plusieurs points du roman, entre le « je » de Laurence et la troisième personne crée une impression de confusion, sinon d'identité entre les deux. Toutefois, ce dédoublement narratif mérite qu'on s'y arrête. Alors qu'affleure la parole de Laurence, une autre voix résonne qui lui est externe, dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler le débordement de la voix de Joseph derrière celle de Suzanne chez Duras. Dans cette perspective, le va-et-vient entre la première et la troisième personne traduit une subjectivité qui n'est pas complètement parvenue à l'autonomie. Comme l'écrit Nyarku en marge de son analyse du roman,

[l]e simple fait de dire « je » ne donne pas à la femme l'accès à la subjectivité. [...] Le signe « je » [...] est rempli de toutes les projections masculines qui construisent l'identité de Laurence, d'où l'importance de l'image et du miroir dans le texte. Le discours patriarcal monologique n'offre pas à la femme la possibilité de se poser comme sujet, d'accéder au discours individuel. (*ibid.*)

À ce titre, la prégnance d'une deuxième voix agit comme révélateur de la relativité de Laurence, c'est-à-dire de sa dépendance par rapport à un autre discours. L'idée bakhtinienne de dialogisme peut rendre compte de cet état de fait dans le roman. Selon la définition de Bakhtine, « [d]ans le parler courant de tout homme vivant en société, la moitié au moins des paroles qu'il prononce sont celles d'autrui (reconnues comme telles), transmises à tous les degrés possibles d'exactitude et d'impartialité (ou, plutôt, de partialité) » (Bakhtine, 1978, p. 158). Cette idée de la perméabilité des uns aux idées est autres est explicitement avancée dans le roman, comme par exemple dans la citation suivante : « Depuis qu'elle regarde les

journaux Laurence a remarqué que souvent dans les conversations les gens récitaient les articles. Pourquoi pas ? Il faut bien qu'ils puisent leurs informations quelque part » (*LBI*, p. 93). Toutefois, cette même idée apparaît également en abyme dans le texte, d'une manière qui n'est pas sans rappeler l'idée bakhtinienne d'hybridisation du discours. Voici la définition qu'en donne l'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques [...]. Le partage des voix et des langages se fait dans les limites d'un seul ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple (*op. cit.*, p. 125-126).

Selon moi, c'est précisément ce qui se passe dans le passage cité plus haut, lorsque le « je » et le « elle » de Laurence se confondent. En d'autres termes, à mon sens, ce dédoublement du pronom-sujet atteste de la convergence de deux discours de la protagoniste, qui pourraient se distinguer entre un discours intérieur (au « je ») et un second, extérieur (au « elle »). Selon Jennifer Waelti-Walters,

Laurence ne se voit pas comme « l'autre » dans un monde d'hommes – quoique le style au complet du roman, dans son mouvement de va-et-vient sans préavis entre la troisième personne et le monologue intérieur, nous rappelle constamment qu'elle est une conscience à la fois qui perçoit dans son propre monde, et qui est perçue dans celui des autres – et, par conséquent, ne peut pas réconcilier l'image qui lui est imposée et l'individualité qu'elle a besoin d'exprimer.

(Laurence does not see herself as « l'autre » in a male world – though the whole style of the novel, as it shifts back and forth between the third person and interior monologue without warning, is a constant reminder that she is both a perceiving consciousness in her own world and a perceived one in that of others – and so cannot reconcile the image imposed upon her and the individuality she needs to express [Waelti-Walters, 1978, p. 28].)

Autrement dit, ce dédoublement exprime, en la redoublant au niveau narratif, l'instabilité de la subjectivité de Laurence, prise au milieu de tensions contradictoires identifiées par Waelti-

Walters comme un rapport de forces genré (*ibid.*). Pour le dire avec Alison Holland, le langage et le dédoublement narratif des *Belles Images* reflètent « l'incertitude de Laurence et sa perception d'elle-même en désintégration » (Holland, 1998-99, p. 122)<sup>15</sup>.

Fait intéressant, quoique le « je » d'Esther se maintienne dans l'ensemble du roman de Plath, la jeune femme représente son identité comme diffractée, éclatée. En atteste la véritable galerie de visages et de voix qu'elle donne d'elle-même. Sous l'effet de la multiplicité de ces portraits contradictoires, combinés au retour du motif de la possession<sup>16</sup>, l'identité de la protagoniste finit par s'annihiler. C'est ce que semble dire le passage suivant :

[C]e n'était pas une glace, c'était un tableau.

On n'aurait su dire s'il s'agissait d'un homme ou d'une femme, parce que le crâne était rasé et couvert d'un minuscule duvet de poussin. Une moitié du visage était violette et faisait saillie de façon difforme, tirant vers le vert sur les bords, puis vers le jaune brouillé. La bouche était en marron clair avec de chaque côté une blessure peinte en rose.

La chose la plus étonnante dans ce tableau était cet assemblage fantastique de couleurs vives. (*LCD*, p. 187)

(It wasn't a mirror at all, but a picture.

You couldn't tell whether the person in the picture was a man or a woman, because their hair was shaved off and sprouted in bristly chicken-feather tufts all over their head. One side of the person's face was purple, and bulged out in a shapeless way, shading to green along the edges, and then to a sallow yellow.

The person's mouth was pale brown, with a rose-coloured sore at either corner.

<sup>15</sup> Notons dès à présent que le mouvement du roman en est un d'affirmation du « je » de Laurence : comme l'observe Nyarku, entre le premier et le quatrième chapitre, les occurrences du pronom « je » sont multipliées par deux (*ibid.*). À ce titre, selon Jennifer Waelti-Walters, le texte est à lire comme une autonomisation de la subjectivité et de la parole de Laurence (Waelti-Walters, 1978).

<sup>16</sup> Fait intéressant, ce motif s'applique aussi bien à Esther – j'y reviendrai en analyse – qu'à d'autres femmes du roman, comme par exemple à double titre, autour de la question de la parole dans l'extrait suivant : « La veille, j'avais vu une pièce de théâtre où l'héroïne était possédée par un "dybbuk"... Lorsque ce "dybbuk" parlait par la bouche de l'héroïne, sa voix devenait caverneuse à tel point qu'on n'aurait pu dire si c'était celle d'un homme ou d'une femme. La voix de Hilda était tout à fait semblable à celle du "dybbuk" » (*LCD*, p. 112) (« The night before I'd seen a play where the heroine was possessed by a dybbuk, and when the dybbuk spoke from her mouth its voice sounded so cavernous and deep you couldn't tell whether it was a man or a woman. Well Hilda's voice sounded just like the voice of that dybbuk » [*TBJ*, p. 106]).



The most startling thing about the face was its supernatural conglomeration of bright colours [TB], p. 183])

Cette scission en plusieurs morceaux du « je » narré exprime avec force la distance, ou pour mieux le dire, l'aliénation et l'étrangèreté à soi, d'Esther. Comme Laurence chez Beauvoir, la protagoniste de *The Bell Jar* se représente dans son récit comme diffractée, et son « je » est hautement problématique. Dans le cadre de deux œuvres qui racontent un rapport violent et ambigu à la mère et à soi, cette crise de la fille pose la question de l'identité féminine et maternelle qui sera étudiée à la lumière des autoportraits d'Esther et de Laurence et des autres femmes et mères qui traversent le roman.

Avant de passer à l'analyse des deux textes, un dernier mot s'impose à propos du statut autobiographique de *The Bell Jar*. À ce jour, plusieurs critiques se sont intéressés à identifier les éléments de l'ensemble de l'œuvre de Plath, fiction comme poésie, qui font écho à des événements de sa vie, au point que Janice Markey peut écrire que « [c]ertains de ses poèmes [...] étaient simplement basés sur des faits réels »<sup>17</sup>. Si l'on s'en tient au seul cas de *Bell Jar*, il est effectivement possible de retracer plusieurs événements réels de la vie de l'écrivaine : ainsi, Plath a bien passé quelques semaines à New York après avoir gagné le concours de poésie organisé par le magazine *Mademoiselle* en 1953<sup>18</sup>. La portée autobiographique du roman était d'ailleurs d'une telle évidence pour les proches de Plath qu'il n'a été publié aux États-Unis qu'en 1971<sup>19</sup> sur la demande d'Aurelia Plath et de Ted Hughes, respectivement la mère et le mari de Sylvia Plath. La psychiatre Jane Anderson a même porté plainte en diffamation après la publication de *The Bell Jar* : se reconnaissant dans le personnage de Joan,

<sup>17</sup> « Some of her poems [...] were merely based on real events » (Markey, 1993, p. 8).

<sup>18</sup> Pour un compte rendu de ces confluences, on consultera *Rough Magic : A Biography of Sylvia Plath* d'Alexander Paul, Linda Wagner-Martin, *Sylvia Plath : A Literary Life*, *Sylvia Plath : A Biography* de Connie Ann Kirk ou encore la « notice biographique » signée par Lois Ames qui accompagne l'édition française chez Gallimard (p. 261-271).

<sup>19</sup> Comme le rappelle notamment Frances McCullough dans son introduction à l'édition de 2000 chez Perennial Classics, p. xii.

elle a attaqué en justice pour diffamation contre l'accusation d'homosexualité et gagné en 1987<sup>20</sup>.

Toutefois, et Tracy Brain l'a démontré, ce type de lecture pose plusieurs problèmes d'ordre à la fois historique et déontologique. Selon Brain, ce n'est pas que

Plath n'[ait] jamais écrit sur elle-même, mais nous pouvons rarement dire quand c'est le cas, parce qu'il existe peu de sources fiables sur sa vie et ses pensées – comme pour n'importe qui. Par ailleurs, lire les écrits de Plath à la lumière de documents biographiques – qu'ils soient fiables ou non – peut donner lieu à une perspective faussée sur les éléments présents dans ces écrits, voire faire oublier les autres intérêts de ces écrits.

(Plath never wrote about herself, but that we can seldom know when she did, because so little of her life and thoughts, like anyone's, can be reliably documented. Moreover, to apply biographical material – whether it is trustworthy or not – to Plath's writing can result in a distorted view of what is in that writing, or even a failure to see what its other interests are [Brain, 2006, p. 11].)

De fait, si les grandes lignes de certains événements de la vie de Plath peuvent être retrouvées dans ses œuvres, dont, bien évidemment, *The Bell Jar*, il est difficile de distinguer entre les détails qu'elle a reproduits de sa vie réelle et ceux qu'elle a inventés. Selon le mot de Linda Wagner, « *The Bell Jar* va bien au-delà d'une autobiographie de Sylvia Plath »<sup>21</sup>. Par ailleurs, quand bien même une part importante de *The Bell Jar* consisterait en la narration de moments vécus de la vie de Plath, ces expériences ont nécessairement été transformées dans le roman. Comme le disait Madeleine Borgomano des textes durassiens, « l'expérience "réelle" a dû subir pour entrer dans l'imaginaire, une métamorphose telle qu'elle s'en trouve assimilée aux productions de cet imaginaire même » (Borgomano, 1985, p. 41). À toutes fins utiles, dans le contexte de la présente étude, c'est donc en qualité de fiction que *The Bell Jar* sera lu.

<sup>20</sup> Le site <http://sylviaplathinfo.blogspot.ca/2008/04/bell-jar-lawsuit.html> recense un grand nombre d'informations et d'articles parus autour de ce procès.

<sup>21</sup> « *The Bell Jar* moves far beyond being Sylvia Plath's autobiography » (Wagner, 1986, p. 67).

Passons maintenant à la lecture des deux textes, sous l'angle des autoportraits de filles et, plus largement, la question de l'identité féminine et maternelle dans *The Bell Jar* et *Les Belles Images*.

#### 4.2 *The Bell Jar* de Sylvia Plath (1963)

##### 4.2.1 État de la question

Tout comme le reste de l'œuvre de Sylvia Plath, *The Bell Jar* a donné lieu à de nombreux débats critiques, mais je n'ai trouvé aucun article qui s'intéresse au rapport mère-fille dans le roman. Pour cet état de la question, je ferai dialoguer certains travaux critiques d'interprétation sur les enjeux de *The Bell Jar* et plusieurs textes d'analyse sur les représentations de la maternité et son opposition stricte avec la création artistique dans l'ensemble des écrits de Plath, et tout particulièrement dans sa poésie.

En premier lieu, diverses analyses des enjeux et de la portée de *The Bell Jar* ont été proposées par la critique littéraire. Selon Diane Bonds, l'une des réussites principales du roman consiste à mettre en avant l'aliénation féminine dans un monde d'hommes :

*The Bell Jar* rend apparentes les forces d'oppression (du moins pour les femmes) du modèle d'identité séparative qui domine la culture patriarcale. Le roman dépeint une double obligation pour les femmes : une identité authentique est vue comme autonome et complète, entière et clairement délimitée, et pourtant, l'identité des femmes est déterminée avant tout par leur relation avec un homme.

(*The Bell Jar* makes apparent the oppressive force (at least for women) of the model of separative selfhood which dominates patriarchal culture. The novel dramatizes a double bind for women in which, on the one hand, an authentic self is one that is presumed to be autonomous and whole, entire to itself and clearly bounded, and yet in which, on the other hand, women have their identity primarily through relationship to man [Bonds, 1990, p. 63-64])

En rendant compte de ces tensions, c'est-à-dire en faisant œuvre de témoin, Plath en appelle au lecteur pour tirer, devant cet état de choses, les conclusions qu'il juge pertinentes.

C'est vers une position similaire que tend Linda Wagner, auteure de l'article « Plath's *The Bell Jar* as Female Bildungsroman », dans lequel elle s'intéresse à l'évolution du personnage d'Esther. Traditionnellement, les romans d'apprentissage mettent en scène des jeunes garçons dont ils racontent la maturation. À la lumière de l'essai d'Annis Pratt, *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1981), Wagner démontre comment, au contraire, *The Bell Jar* est le récit d'une chute, et comment la dépression et les échecs d'Esther sont ceux de nombreuses Américaines des années 1950. Selon l'analyse de Wagner,

De toute évidence, *The Bell Jar* doit être lu comme l'histoire de l'inévitable conflit [avec les normes du patriarcat], une répétition engourdie et engourdissante de vies extrêmement familières pour les lecteurs contemporains, et comme un témoignage du moule culturel répressif qui a emprisonné un grand nombre de femmes des années 1950, en les forçant à renoncer à la vie productive qui aurait dû leur revenir de droit.

(*The Bell Jar* must certainly be read as the story of that inevitable clash [with patriarchal norms], a dulled and dulling repetition of lives all too familiar to contemporary readers, and a testimony to the repressive cultural mold that trapped many mid-century women, forcing them outside what should have been their rightful, productive lives [Wagner, 1986, en ligne].)

Selon cette lecture, Plath attire l'attention de ses contemporains et des générations suivantes sur le sort impossible des femmes de son temps.

À l'inverse, Laurie Leach insiste sur l'appartenance d'Esther à sa société. Selon Leach, la multitude d'images de châtiment des femmes dans le roman indique clairement qu'Esther a intériorisé les codes et les attentes de sa culture, et qu'elle n'est pas parvenue à s'arracher à l'idéologie dominante – comme l'indique aussi son obsession pour la pureté dans le premier tiers du roman<sup>22</sup>. Derrière l'échec d'Esther tel que Leach l'analyse, *The Bell Jar* présente le récit d'une impasse totale.

<sup>22</sup> Les mots « pure » et « pureness » reviennent seize fois dans le texte original (respectivement quatorze [p. 11, 21 – trois fois –, 73, 75, 85 – deux fois – et 86 – six fois] et deux [p. 74 et 86]).



Un deuxième axe de réflexion privilégié pour trancher cette question du féminisme de Plath est l'analyse de la fin du roman : faut-il y voir la victoire finale d'Esther sur sa dépression, et, partant, sa réintégration dans le conformisme ordinaire ? Ou au contraire s'agit-il de l'échec de sa résistance aux forces d'oppression patriarcale qui l'encerclent ? Les défenseurs d'une fin positive du roman comme Marjorie Perloff (1972) et Susan Coyle (1984) voient une reprise de contrôle chez Esther dans plusieurs détails, comme le fait qu'elle envoie à Irwin la facture du médecin qui l'a soignée après son hémorragie. Déterminée et active, Esther s'élève alors contre la tradition. À l'inverse, des critiques comme Paula Bennett (1986) et Diane Bonds (1990) mettent en lumière plusieurs éléments du dénouement – comme le suicide de Joan – qui réaffirment que pour les femmes de l'époque, les choix de vie se résument à une alternative simple : servir les hommes ou disparaître.

Un dernier point mérite d'être abordé ici : la question de l'opposition entre création artistique et domesticité chez Plath. De façon générale, la critique s'entend pour affirmer l'opposition quasi constante dans toute l'œuvre de Plath de ces deux rôles. Toute sa vie, Plath a représenté une oscillation entre ces deux sphères sans jamais parvenir à les réconcilier. De fait, selon William Freedman (1993), cette opposition apparaît avec une urgence particulière dans le poème « Mirror », derrière la figure du « poisson terrible » (« terrible fish »). Analysant les monstres de Plath, Freedman parvient à la conclusion que le « poisson terrible » de Plath ne se contente pas de représenter « l'autonomie monstrueuse de la femme en tant que personne créative aussi bien d'un point de vue personnel que comme artiste. C'est aussi l'impossibilité de toute autonomie ou définition de soi »<sup>23</sup>. Plus précisément, selon Freedman,

[e]n se définissant dans et en tant que ce qui ne peut être défini, l'écrivaine retourne dangereusement près de sa condition précédente, soit de non-existence comme sujet. Tel est le prix de l'autonomie créatrice considérée en termes de résistance et de dissociation. [...]

<sup>23</sup> « [the terrible fish is] not only the monstrous autonomy of woman as personally or artistically creative self. It is also the impossibility of all autonomy or self-definition » (Freedman, 1993, p. 69).

Le poisson terrible n'est donc pas tant une image dans le poème qu'une image du poème, et de ce qu'il accomplit : le produit auto-généré de sa méthode.

(Defining herself in and as that which cannot be defined, the woman writer comes perilously close to her previous condition of subjectlessness. That is the price of creative autonomy viewed in terms of resistance and dissociation. [...] The terrible fish is not so much an image in the poem as an image of the poem and its achievement, the self-generated product of its method [*ibid.*].)

Constamment réaffirmée dans toute l'œuvre de Plath – dont *The Bell Jar* –, cette dichotomie identitaire ne trouve jamais de solution. Comme le dit Huston, « Sylvia percevra toujours ses efforts intellectuels comme le moyen d'échapper au monde maternel, le monde des bonnes manières et des bonnes ménagères – auquel elle veut aussi, désespérément, appartenir » (Huston, 1990, p. 146). Jusqu'au bout de son œuvre, il y aura, d'un côté, la domesticité, et de l'autre, la création artistique – chacune envisagée avec un mélange de désir intense et d'inquiétude, voire de répulsion.

Ce point est confirmé par le traitement que propose Plath de la question de la maternité – le thème le plus présent dans l'ensemble de ses poèmes, selon Margaret Uroff (1973, p. 70). Pour cette dernière, dans l'œuvre de Plath, la maternité comme thème est le lieu d'interrogations et de portraits contradictoires, où les mères sont tour à tour présentées sous des traits monstrueux – celui du démon de « *The Disquieting Muses* », par exemple – et en tant que douces et dévouées. Plus largement et de façon générale, la mère est présentée chez Plath comme en irréductible échec. Comme l'explique Uroff,

[s]i la mère essaie d'aider et d'encourager l'enfant, elle est rejetée. Si elle abandonne l'enfant à son propre monde plein de peurs, elle est blâmée. [...] Plath s'intéresse aux impossibilités inhérentes à la maternité. La protection, le confort, l'instruction peuvent souvent se révéler excessifs ou mal dirigés, même s'ils sont gentiment offerts ou l'objet d'un besoin désespéré. [...] C'est du refus par l'enfant d'être materné de manière conventionnelle, [...] qu'elle se crée elle-même en tant que poète.

(If the mother attempts to help and praise the child, she is rejected. If she abandons the child to her own fear-ridden world, she is blamed. In this poem,

Plath focuses on the inherent impossibilities of motherhood. Protection, comfort, instruction can often prove excessive or ill-directed, however kindly offered or desperately needed. [...]

It is from the child's refusal to be mothered in the conventional way [...] that she creates herself as a poet [Uroff, 1973, p. 74])

Aux antipodes de cette interprétation de l'œuvre de Plath, retenons également l'appel posé par Mary Lynn Broe à retrouver la célébration du rapport mère-fille dans l'œuvre poétique de Plath. Selon Broe,

la lecture des poèmes de Sylvia Plath et de sa relation avec Aurelia [Plath, sa mère] a souffert de l'éclairage écrasant de son suicide. [...] Dans le lien entre la vie et l'argument poétique, nous devons resaisir et explorer l'éventail des « sentiments maternels » clairement exprimés qui marquent la plus grande réussite de Sylvia Plath, la mère *et* la fille.

(Sylvia Plath's poems, as well as her relationship with Aurelia, have been obscured by the authority of a suicide's pyrrhic victory. [...] What remains to be recovered and explored in the link between life and the poetic argument is the range of candidly expressed « mother feelings » that mark the finest achievement of Sylvia Plath, mother *and* daughter [Broe, 1980, p. 229].)

Toutefois, Uroff affirme que, chez Plath, maternité rime avec domesticité avant d'être synonyme d'amour ou d'autres dimensions positives (*ibid.*). À ce titre, Uroff pose que dans l'œuvre de Plath, la maternité doit être mise de côté pour que la création artistique soit possible. L'une et l'autre ne peuvent cohabiter.

Finalement, Jeannine Dobbs tranche ce questionnement de manière inattendue. À la lumière d'une étude des images et figures de la domesticité chez Plath, Dobbs conclut avec le paradoxe suivant : chez une auteure qui oppose strictement écriture et domesticité, c'est cette dernière qui a donné corps à un grand nombre d'écrits. Ainsi, pour Dobbs,

[i]l est évident dans sa vie et ses lettres que son engagement vis-à-vis de l'écriture était total et absolu, et que son engagement vis-à-vis de la domesticité, tout particulièrement la maternité, était ambivalent. Paradoxalement, c'est à partir de ses relations et ses expériences domestiques qu'elle ressentait comme

étouffantes, voire mortelles, que la majorité de son œuvre la plus puissante et la plus réussie a été créée.

(It is apparent from her life and letters that her commitment to writing was total and unwavering and that her commitment to domesticity, especially motherhood, was ambivalent. Paradoxically, it is out of her domestic relationships and experiences, which she came to feel were stifling, even killing her that the majority of her most powerful, most successful work was created [Dobbs, 1977, p. 11].)

Ainsi seraient réunies ces deux dimensions autrement complètement irréconciliables de la vie de Plath.

En d'autres termes, la critique n'est jamais parvenue à ce jour à décider si Plath était ou non féministe, et si son unique roman partait bien d'une position féministe, ou protoféministe, ou si c'est un choix de lecture contestable que d'y trouver les germes de la révolution identitaire des femmes et des mères à venir. Après ce bref état des lieux des travaux critiques, passons maintenant à l'étude des autoportraits et des portraits de femmes et de mères qui traversent *The Bell Jar*.

Comme notre cinquième roman n'est pas le récit d'un matricide, la méthode à l'œuvre pour analyser le roman va différer de celle qui a été appliquée dans les chapitres précédents. Pour saisir les enjeux liés à la représentation de l'identité féminine et maternelle chez Plath, dans un premier temps, je m'intéresserai aux formes spécifiques que revêt l'indifférenciation dans le roman. Ensuite, j'étudierai l'ensemble des étrangères du texte, que je diviserai en deux groupes selon leur positionnement : étrangèreté de surface ou étrangèreté profonde. La question sacrificielle occupera la troisième section de mon étude, qui se refermera sur un questionnement de la fin du roman.

#### 4.2.2 Voyages en indifférenciation



Avant d'être le récit de persécutions et de violences, *The Bell Jar* se présente comme un roman d'apprentissage. Du New York chic à l'hôpital psychiatrique en passant par la morne banlieue, Esther voyage, fait des rencontres et en tire des conclusions sur le sens de la vie et sur son identité.

Tout semble opposer les trois environnements successifs qu'elle traverse : (1) l'univers branché du magazine *Ladies' Day* avec ses fêtes, ses banquets et ses rondes de cadeaux, (2) la *suburbia* de la banlieue de Boston où Esther a grandi et (3) les différents hôpitaux et cliniques psychiatriques où elle séjourne, également situés dans la *suburbia*. Or, à la lecture des déplacements d'Esther, l'impression qui domine en est une de monotonie et de répétition, au point que le lecteur peut se demander si l'indifférenciation lui préexiste, ou si, au contraire, c'est elle qui la provoque, dans la logique de « contagion galopante » par le monstre de la théorie girardienne (Girard, 1972, p. 365<sup>24</sup>). Examinons ces trois milieux de plus près.

Au début du roman, Esther est à l'hôtel *Amazon* de New York où elle passe un mois après avoir gagné un concours organisé par le magazine *Ladies' Day*. Dès la première description de l'hôtel, une impression d'uniformité domine :

Cet hôtel, l'*Amazone*, était réservé aux femmes. Pour la plupart des filles de mon âge ayant des parents fortunés qui voulaient être sûrs que leur fille vive dans un endroit où des hommes ne pourraient ni l'atteindre, ni abuser d'elle. Elles fréquentaient toutes des écoles de secrétariat sophistiquées comme Katy Gibbs où elles devaient porter, un chapeau, des bas et des gants ; ou bien elles venaient de quitter une école comme Katy Gibbs et elles étaient secrétaires d'administrateurs, ou d'administrateurs subalternes. Elles tiraient leur flemme dans New York en attendant de se faire épouser par un homme arrivé (*LCD*, p. 14).

<sup>24</sup> Girard définit ce mouvement de la manière suivante : « Le coupable est tellement consubstantiel à sa faute qu'on ne peut pas dissocier celle-ci de celui-là. Cette faute apparaît comme une espèce d'essence fantastique, un attribut ontologique. Dans de nombreux mythes, il suffit de la présence du malheureux dans le voisinage pour contaminer tout ce qui l'entoure, donner la peste aux hommes et aux bêtes, ruiner les récoltes, empoisonner la nourriture, faire disparaître le gibier, semer la discorde autour de lui. Sur son passage tout se détraque et l'herbe ne repousse pas. Il produit les désastres aussi naturellement que le figuier ses figues. Il lui suffit d'être ce qu'il est » (1982, p. 1270).

(This hotel – the Amazon – was for women only, and they were mostly girls my age with wealthy parents who wanted to be sure their daughters would be living where men wouldn't get at them and deceive them ; and they were all going to posh secretarial schools like Katy Gibbs, where they had to wear hats and stockings and gloves to class, or they just graduated from places like Katy Gibbs and were secretaries to executives and junior executives and simply hanging around in New York waiting to get married to some career man or other [TBJ, p. 4])

Dans cette présentation, la répétition de la troisième personne du pluriel ne laisse pas de place à la différence ni à la singularité – impression que confirme la description des lauréates du concours du *Ladies' Day* : « Donc, nous étions douze à l'hôtel. Dans la même aile, sur le même palier, dans des chambres à un lit, toutes voisines<sup>25</sup> » (LCD, p. 10). Ici, la première impression d'uniformité augmente du fait du rythme de la phrase, qui n'est pas sans rappeler une comptine pour enfant ou encore les premiers mots de la série de livres jeunesse *Madeline* de Ludwig Bemelmans<sup>26</sup>. Régularité et identité dominent dans ce « monde d'incessants effets de miroir dans lequel [tous] deviennent des doubles l'un de l'autre et perdent leur identité individuelle » (Girard, 1978b, p. 43).

Cette impression d'uniformité passe par le corps des jeunes filles, vêtues de manière identique au point que toutes les différences semblent gommées : « [N]ous portions toutes des chemises de nuit en coton amidonné, des robes de chambre matelassées, à la rigueur des peignoirs en tissu éponge qui servaient aussi pour la plage<sup>27</sup> » (LCD, p. 15). L'uniformisation des corps est telle qu'elle ne s'arrête pas à l'apparence ; à l'exception de Doreen, toutes succombent au même empoisonnement alimentaire :

-Vous êtes toutes empoisonnées, j'ai jamais rien vu de pareil. Malade ici, malade par là... qu'est-ce que vous avez donc toutes ingurgité, les mademoiselles ?

-Les autres sont *toutes* malades aussi ? ai-je demandé remplie d'espoir.

<sup>25</sup> « So there were twelve of us at the hotel, in the same wing on the same floor in single rooms, one after the other », TBJ, p. 4.

<sup>26</sup> « In an old house in Paris that was covered with vines, lived twelve little girls in two straight lines... the smallest one was Madeline » (1939).

<sup>27</sup> « the rest of us had starched cotton summer nighties and quilted housecoats, or maybe terry-towel robes that doubled as beachcoats » (TBJ, p. 5).

-Toutes! a-t-elle répondu avec délectation. Malades comme des chiens, elles pleurnichent toutes en appelant leur mère (*LCD*, p. 57).

(‘Poisoned’, she said briefly. ‘Poisoned, the whole lot of you. I never seen anythin’ like it. Sick here, sick there, whatever have you young ladies been stuffin’ yourselves with?’

‘Is everybody else sick too?’ I asked with some hope.

‘The whole of your lot,’ she affirmed with relish. ‘Sick as dogs and cryin’ for ma.’ [*TBJ*, p. 49])

En quelques lignes, la répétition de l’expression « the whole lot of you » et de sa variation « the whole of your lot » écrase tous possibles référents à l’identité personnelle et propre de chaque jeune fille. Cette épidémie qui s’abat sur les lauréates du *Ladies’ Day* s’apparente au motif de la peste, présent dans plusieurs mythes, et que Girard analyse comme à l’origine des grandes persécutions mythologiques (1972, p. 1225-1238). Selon Girard, les circonstances peuvent en être de deux ordres :

Ce sont parfois des causes externes comme les épidémies ou encore la sécheresse extrême, ou l’inondation, qui entraînent une situation de famine. Ce sont parfois des causes internes, des troubles politiques ou des conflits religieux. [...] Quelles que soient, en effet, leurs causes véritables, les crises qui déclenchent les grandes persécutions collectives sont toujours vécues plus ou moins de la même façon par ceux qui les subissent. L’impression la plus vive est invariablement celle d’une perte radicale du social lui-même, la fin des règles et des « différences » qui définissent les ordres culturels (1972, p. 1239-1240).

De fait, à la lecture de cet épisode de *The Bell Jar*, l’impression qui domine en est une de chaos, jusqu’au délire d’Esther qui, dans un demi-sommeil, voit « la pièce plan[er] avec beaucoup de douceur comme si les chaises, les tables et les murs retenaient leur poids en signe de sympathie »<sup>28</sup>. Tout se passe comme si, à l’hôtel, les différences s’annulaient entre les jeunes filles mais aussi entre l’inerte et le vivant, lors de l’épidémie d’empoisonnement alimentaire. Dans une logique girardienne, ce dernier est d’ailleurs synonyme de « châtiment divin » (Girard, 1972, p. 1228). De fait, selon Girard, « [l]e dieu de colère est irrité par une

<sup>28</sup> « The room hovered around me with great gentleness, as if the chairs and the tables and the walls were withholding their weight out of sympathy for my sudden frailty » (*TBJ*, p. 49).

culpabilité qui n'est pas également partagée par tous. Pour écarter le fléau, il faut découvrir le coupable et le traiter en conséquence » (*ibid.*). Chez Plath, de toute évidence, le dieu de colère n'est pas à entendre dans son acception littérale, c'est-à-dire religieuse, mais, comme la suite du texte le confirmera, il prend la forme de la société au complet.

À l'instar du premier environnement que traverse Esther, le deuxième, la *suburbia* près de Boston, est marqué par une impression écrasante d'uniformité. Décrit comme un « désert civilisé de pins, chênes et érables »<sup>29</sup> et un « mauvais tableau »<sup>30</sup> (*LCD*, p. 126), la banlieue sans nom apparaît comme une sorte de non-lieu ou encore un lieu de désintégration, de monotonie et d'ennui. Le champ lexical de la mort appliqué à la banlieue est omniprésent et commence dès sa première présentation : « Une quiétude estivale recouvrait toute chose de sa main apaisante comme la mort »<sup>31</sup> (*LCD*, p. 126). Le « nous » et le pluriel indifférencié dominant à nouveau, avec une seule exception : la voisine des Greenwood, Dodo Conway, dont l'évocation, par contraste, resserre et accentue l'impression d'uniformité : « Notre communauté de pelouses contiguës, de haies amicales atteignant à peine la taille trouvait [la maison de Dodo] éminemment asocial[e] »<sup>32</sup> (*LCD*, p. 122). Dans cette uniformité générale qui englobe l'ensemble des habitants, animés par les mêmes sentiments et émotions (« Tout le monde adorait Dodo », [*LCD*, p. 129]), aucune limite ni hiérarchie ne règne. Intérieur et extérieur se confondent, et aucune place n'est accordée à l'intimité, comme le dit clairement le voyeurisme de la voisine immédiate des Greenwood, Mrs Ockenden :

Elle passait un temps fou à guetter dehors derrière les rideaux de ses fenêtres.  
Elle avait téléphoné deux fois à ma mère pour lui parler de moi. Une fois pour signaler que j'étais restée une heure sous un lampadaire devant la maison à embrasser le propriétaire d'une Plymouth bleue ; la seconde fois pour signaler que je ferais mieux de baisser les stores de ma chambre, parce qu'un soir, alors qu'elle promenait son scotch terrier sur le trottoir, elle m'avait vue à demi nue en train de me coucher (*LCD*, p. 128).

<sup>29</sup> « The domesticated wilderness of pine, maple and oak » (*TBJ*, p. 120).

<sup>30</sup> « a bad picture » (*ibid.*).

<sup>31</sup> « A summer calm laid its soothing hand over everything, like death » (*TBJ*, p. 120).

<sup>32</sup> « which was considered unsocial in our community of adjoining lawns and friendly, waist-high hedges » (*TBJ*, p. 123).



([...]) she spent an inordinate amount of time peering from behind the starched white curtains of her windows.

She had called my mother up twice about me – once to report that I had been sitting in front of the house for an hour under the streetlight and kissing somebody in a blue Plymouth, and once to say that I had better pull the blinds down in my room, because she had seen me half-naked getting ready for bed one night when she happened to be out walking her Scotch terrier [TBJ, p. 122-123].)

Dans ce paragraphe éclate toute la violence latente de la banlieue incarnée par Mrs Ockenden : cette infirmière retraitée, qui vient d'épouser son troisième mari, après que « les autres étaient morts dans des circonstances troubles... »<sup>33</sup> (LCD, p. 128), est à l'affût de ce qu'elle considère comme des crimes moraux et sexuels de ses voisins. Le contraste entre son passé peut-être meurtrier et son obsession de pureté exprime, par métonymie, l'étrange renversement des valeurs accepté par tous, ainsi que la tentation de la violence.

Plus largement, l'effet produit par l'extension du motif de l'indifférenciation du petit univers de l'hôtel à la *suburbia* crée une impression d'élargissement englobant et de propagation de la disparition des différences. Tout se passe comme si le « fléau » girardien continuait de détraquer la société américaine sans distinction de lieu géographique ni de classe sociale ; seule la différence homme-femme semble échapper à la contagion indifférenciatrice, du moins jusqu'au troisième environnement que traverse Esther, à savoir les hôpitaux et cliniques psychiatriques où elle séjourne :

J'ai remarqué des hommes et des femmes, des garçons et des filles de mon âge, mais leurs visages avaient quelque chose d'uniforme, comme si on les avait laissés longtemps sur une étagère loin de toute lumière, sous des nuages de fine poussière.

Les silhouettes autour de moi n'étaient pas des gens, mais des mannequins d'étalage, maquillés pour ressembler à des humains et placés dans des attitudes qui imitaient celles de la vie. (LCD, p. 154)

<sup>33</sup> « the other two died in curious circumstances » (TBJ, p. 122).

(I made out men and women, and boys and girls who must be as young as I, but there was a uniformity to their faces, as if they had lain for a long time on a shelf, out of the sunlight, under siftings of pale, fine dust.  
[...] The figures around me weren't people, but shop dummies, painted to resemble people and propped up in attitudes counterfeiting life [TB], p. 149-150[.]

Dans ce troisième lieu, l'indifférenciation s'est exacerbée au point que la distinction générique a été gommée. Fait intéressant, Girard cite ce dernier motif comme révélateur de l'existence d'une crise sacrificielle :

Parmi les effets de la crise sacrificielle, il y a [...] une certaine féminisation des hommes ainsi qu'une certaine virilisation des femmes. [...] L'effacement de la différence sexuelle, comme de toutes les autres différences d'ailleurs, est un phénomène réciproque [...] (Girard, 1972, p. 469).

Ici, l'indifférenciation générique prend également la forme du brouillage de la préférence sexuelle, avec l'homosexualité de Joan, la camarade d'Esther à la clinique (*LCD*, p. 232-233 [TB], p. 231-232)). Dans un univers où dominent les certitudes sur la place et la représentation des sexes<sup>34</sup>, l'irruption du motif de l'homosexualité est signe d'une indifférenciation extrême.

Toutefois, c'est avec l'image du double qu'a lieu l'apogée de la crise dans le roman. Ainsi, à la toute fin du roman, Esther décrit Joan de la manière suivante :

Malgré mon irritation épidermique, malgré ma vieille antipathie profondément enracinée, Joan me fascinait. C'était comme si j'observais un martien, ou un crapaud particulièrement dégoûtant. Elle ne pensait pas comme moi, elle ne ressentait pas les mêmes choses, mais nous étions assez proches pour que ses pensées et ses sentiments soient comme une image déformée et en négatif des

<sup>34</sup> Cette idée est clairement exprimée à diverses reprises dans le roman, comme par exemple ici : « Le point crucial de l'article consistait en ce que l'univers masculin diffère de l'univers féminin, les émotions ressenties par un homme sont différentes de celles ressenties par une femme ; seul le mariage peut rapprocher correctement ces deux types de conceptions du monde et d'émotions » (*LCD*, P. 92) (« The main point of the article was that a man's world is different from a woman's world and a man's emotions are different from a woman's emotions and only marriage can bring the two worlds and the two different sets of emotions together properly » [TB], p. 85)).

miennes. Parfois je me demandais si je n'avais pas inventé Joan. D'autres fois je me demandais si elle allait continuer à apparaître à chaque crise de ma vie pour me rappeler ce que j'avais été, ce que j'avais traversé, et si elle allait continuer à me balader sous le nez ses propres problèmes personnels qui ressemblaient aux miens (*LCD*, p. 232-233).

(In spite of the creepy feeling, and in spite of my old, ingrained dislike, Joan fascinated me. It was like observing a Martian, or a particularly warty toad. Her thoughts were not my thoughts, nor her feelings my feelings, but we were close enough so that her thoughts and feelings seemed a wry, black image of my own. Sometimes I wondered if I had made Joan up. Other times I wondered if she would continue to pop in at every crisis of my life to remind me of what I had been, and what I had been through, and carry on her own separate but similar crisis under my nose [*TBJ*, p. 231].)

L'apparition du mot « crisis » dans le texte confirme l'existence d'un phénomène qui dépasse largement le contexte de la situation personnelle d'Esther – et la narration le dit autrement plus loin, lorsqu'Esther dit avoir le sentiment que Joan et elle s'étaient rencontrées sous l'effet de « circonstances impératives comme la guerre ou la peste » (*LCD*, p. 240)<sup>35</sup>.

L'impression qui domine ce passage en est une de mêmeté et d'identité, là où l'on attendrait la scissiparité – pour reprendre la terminologie girardienne. Le concept de négatif photographique qu'introduit la traduction de Persitz le dit bien : Esther et Joan semblent partager une identité inversée. En d'autres termes, l'indifférenciation qui, jusqu'alors, s'arrêtait au corps touche désormais l'identité de la protagoniste. À ce point du roman, l'indifférenciation, qui s'étendait et croissait de manière continue depuis le début du récit, semble avoir atteint un summum.

Si la contagion de la crise d'indifférenciation va en augmentant depuis le début du texte, il y a toujours au moins un personnage qui se détache : Doreen à l'hôtel, Dodo Conway dans la *suburbia* et Joan à la clinique, auxquelles s'ajoutent au moins trois autres figures : Mrs Tomolillo, la parturiente écartelée à l'hôpital de Buddy, Mrs Greenwood et enfin, Esther elle-

<sup>35</sup> « It was as if we had been forced together by some overwhelming circumstance, like war or plague » (*TBJ*, p. 237).

même<sup>36</sup>. Toutefois, *The Bell Jar* semble distinguer deux types d'étrangèreté : l'une, que je qualifierai d'étrangèreté de surface, qui fait une apparition brève et se résout dans un retour à l'indifférenciation, et l'autre, profonde, qui se solde par une explosion de violence. Examinons ces deux étrangèretés de plus près.

#### 4.3.3 Étrangèreté de surface

J'appelle donc étrangèreté de surface la présentation de plusieurs figures du roman comme en rupture avec le reste des personnages en termes d'apparence et de comportement, mais qui ne remet pas en cause l'organisation sociale et se termine par un mouvement de refonte dans la masse sociale.

Le premier exemple de cette étrangèreté de surface est incarné par Doreen, à l'hôtel *Amazon* de New York. Dès sa première description dans le roman, Doreen est isolée et présentée par contraste avec les autres :

Nous portions toutes des chemises de nuit en coton amidonné, des robes de chambre matelassées, à la rigueur des peignoirs en tissu éponge qui servaient aussi pour la plage, mais Doreen, elle, portait ces trucs maxi, à moitié transparents, tout en nylon et dentelles, des déshabillés couleur chair, qui lui collaient à la peau grâce à je ne sais quel magnétisme. Elle avait une odeur intéressante de sueur légère qui me rappelait les feuilles très découpées des jeunes fougères que l'on peut casser puis écraser entre ses doigts pour en respirer le musc (*LCD*, p. 15).

(the rest of us had starched cotton summer nighties and quilted housecoats, or maybe terry-towel robes that doubled as beachcoats, but Doreen wore these full-

<sup>36</sup> J'exclus ici à dessein la seule étrangèreté masculine que j'ai trouvée dans le roman, à savoir celle de Constantin, que le texte isole des autres personnages : « Il aurait presque pu passer pour un Américain. Il était bronzé et il avait de belles dents, mais je pouvais déceler immédiatement qu'il n'était pas américain. Il possédait ce qu'aucun américain [*sic*] de ma connaissance possédait : de l'intuition » (*LCD*, p. 85). (« He could almost have been an American, he was so tan and had such good teeth, but I could tell straight away that he wasn't. He had what no American man I've ever met has had, and that's intuition » [*TBJ*, p. 78].) Comme le montre clairement cette citation, la différence de Constantin est présentée comme positive.



length nylon and lace jobs you could half see through, and dressing-gowns the colour of skin, that stuck to her by some kind of electricity. She had an interesting, slightly sweaty smell that reminded me of those scallop leaves of sweet fern you break off and crush between your fingers for the musk of them [TBJ, p. 5-6].)

Issue de la haute société du sud des États-Unis, Doreen se détache des autres lauréates du concours par sa sensualité ouverte. Pour Esther, Doreen et son milieu évoquent « toute une vie de décadence merveilleuse et subtile qui [l'] attirait comme un aimant<sup>37</sup> » (LCD, p. 15).

Rapidement, cette « décadence » semble se confirmer en devenant littérale, quand Doreen vomit devant la porte d'Esther, avant de s'endormir dans la flaqué sur le sol. Mais, ironie du texte, cette liberté de Doreen la conduit droit dans les bras d'un amant « écrasant » et « patriarcal », selon le mot de Marilyn Boyer<sup>38</sup>. En d'autres termes, la subversion de Doreen la ramène à l'ordre qu'elle semble enfreindre et sa révolte se termine dans la fange. Doreen n'a de l'étrangereté que l'apparence et le langage, et se fond ultimement dans l'indifférenciation générale.

C'est également le cas de Dodo Conway, la voisine des Greenwood dans la *suburbia* mère de sept enfants, que le texte décrit ainsi :

Une femme qui ne dépassait pas un mètre soixante, avec un ventre grotesque et obèse poussait un vieux landau dans la rue. Deux ou trois petits enfants de tailles différentes, tous pâles, avec le visage barbouillé et les genoux sales, zigzaguaient dans ses jupes.

Le visage de la femme était illuminé par un sourire serein, presque religieux. Sa tête était joyeusement renversée en arrière, comme un œuf d'hirondelle perché sur un œuf de canard, elle souriait dans le soleil (LCD, p. 128).

(A woman not five feet tall, with a grotesque, protruding stomach, was wheeling an old black baby carriage down the street. Two or three small children of

<sup>37</sup> « It suggested a whole like of marvelous, elaborate decadence that attracted me like a magnet » (TBJ, p. 5).

<sup>38</sup> « overbearing » et « patriarchal » (Boyer, *op. cit.*, p. 202).

various sizes, all pale, with smudgy faces and bare smudgy knees, wobbled along in the shadow of her skirts.

A serene, almost religious smile lit up the woman's face. Her head tilted happily back, like a sparrow egg perched on a duck egg, she smiled into the sun [TBJ, p. 123].)

Si l'impression de joie béate et stupide domine dans ce passage, elle est combinée avec une forme d'animalité suspecte, que dit jusqu'au nom de Dodo. Son physique n'est pas seulement difforme, il est également hybride, chez un personnage aux allures de monstre mi-femme, mi-bête (sa tête est assimilée à un œuf). Catholique, Dodo a plus d'enfants que les autres mères de la banlieue, ce qui la place au centre des potins du quartier<sup>39</sup>. En outre, sa maison, qui se distingue nettement des autres maisons du quartier<sup>40</sup>, semble la désigner comme étrangère. Toutefois, comme dans le cas de Doreen, la subversion qu'incarne Dodo n'est que de surface. Non seulement elle est aimée de tous (« Tout le monde adorait Dodo » [LCD, p. 129]<sup>41</sup>), mais c'est également elle qui conduit Esther chez le docteur Gordon. À ce titre, elle semble prendre part au mouvement de persécution générale dont Esther est la victime.

Troisième et dernière figure d'une étrangeté de surface, Mrs Greenwood, la mère d'Esther, se distingue de Doreen et Dodo par son manque de présence physique et d'identité. Jamais désignée autrement que par son statut pour Esther (« my mother »), Mrs

<sup>39</sup> « l'accroissement continu de sa famille [était] le principal sujet de discussion du voisinage. Les gens plus âgés des environs comme ma mère, avaient deux enfants, et les plus jeunes, plus prospères, en avaient quatre : mais personne, excepté Dodo, n'en attendait de septième. Même six, était considéré comme excessif » (LCD, p. 129) (« the swelling size of her family was the talk of the neighbourhood. The older people around, like my mother, had two children, and the younger, more prosperous ones had four, but nobody but Dodo was on the verge of a seventh. Even six was considered excessive » [TBJ, p. 124]).

<sup>40</sup> « Sa maison différait de toutes les autres du voisinage ; par sa taille (elle était beaucoup plus grande), sa couleur (le premier étage était fait de rondins de bois sombre et le rez-de chaussée de stuc gris constellé de cailloux gris et rouges de la taille d'une balle de golf) et par son écran de pins qui la cachait complètement aux yeux des passants. Notre communauté de pelouses contiguës, de haies amicales atteignant à peine la taille trouvait cela éminemment asocial » (LCD, p. 129) (« Her house was unlike all the others in our neighbourhood in its size (it was much bigger) and its colour (the second storey was constructed of dark brown clapboard and the first of grey stucco, studded with grey and purple golf-ball-shaped stones), and the pine trees completely screened it from view, which was considered unsociable in our community of adjoining lawns and friendly, waist-high hedges » [TBJ, p. 123]).

<sup>41</sup> « Everybody loved Dodo » (TBJ, p. 124).

Greenwood n'a ni corps, ni prénom. Seules ses expressions faciales lui donnent forme, souvent à l'appui de métaphores réifiantes, comme c'est le cas ici : « Le visage de ma mère me revenait en mémoire lors de sa première visite après mes vingt ans : une lune pâle et pleine de reproches »<sup>42</sup>. Toutefois, Mrs Greenwood semble résolument du côté de l'ordre socioculturel, qu'elle ne cherche aucunement à remettre en cause. Ainsi, quand elle est désignée par ses vêtements, ceux-ci expriment une forme d'aliénation : par exemple sa « robe violette avec des roues »<sup>43</sup> (*LCD*, p. 185) crée l'image d'une répétition, d'un cercle – ce qui, d'ailleurs, l'apparente à Dodo Conway et à son « vieux landau » avec ses grandes roues. Professeure de sténographie, elle enseigne à des générations de jeunes femmes à répéter et à copier ce que d'autres (en l'occurrence, des patrons de sexe masculin) leur dictent. Face à la dépression de sa fille, elle est également celle qui, avec Dodo, la conduit à la clinique du Dr Gordon, sans comprendre ce que vit Esther :

– J'en ai ma claque du docteur Gordon! ai-je dit une fois Dodo et son break noir abandonnés derrière les pins. Tu peux l'appeler et lui dire que je n'y retourne pas la semaine prochaine.

– Je savais bien que ma chérie n'était pas comme ça, a souri ma mère.

– Comment, comme ça ?

– Comme ces gens horribles, tous ces horribles gens, morts, dans cette clinique. Elle s'est arrêtée. Je savais bien que tu déciderais de redevenir comme avant (*LCD*, p. 158).

('I'm through with that Doctor Gordon,' I said, after we had left Dodo and her black wagon behind the pines. You can call him up and tell him I'm not coming next week.'

My mother smiled. 'I knew my baby wasn't like that.'

I looked at her. 'Like what?'

'Like those awful people. Those awful dead people at that hospital.' She paused.

'I knew you'd decide to be all right again.' [p. 153-154])

<sup>42</sup> « My mother's face floated to mind, a pale, reproachful moon, at her last and first visit to the asylum since my twentieth birthday » (*TBJ*, p. 250).

<sup>43</sup> « a dress with purple cartwheels » (*TBJ*, p. 181). Persitz traduit « des roues de fiacre », mais cette précision me semble injustifiée dans le contexte.

Le drame que vit Esther, Mrs Greenwood le comprend en regard de l'étrangèreté, précisément, que sa fille fait peser sur sa famille (« Sa propre fille à l'asile ! Je lui avais fait ça ! »<sup>44</sup>) et comme source d'inquiétudes et de crainte du qu'en dira-t-on.

Certes, Mrs Greenwood est capable d'empathie vis-à-vis de sa fille (« Les jointures de ma mère étaient blanches comme l'os. On aurait dit que sa peau était tombée pendant l'heure où elle m'avait attendue »<sup>45</sup> [LCD, p. 157]). C'est également ce que révèlent ses visites fréquentes à la clinique – seulement suspendues par la décision du docteur Nolan (LCD, p. 213-215 [TBJ, p. 212-214]) – ainsi que ses apparitions dans la presse pour contribuer aux recherches organisées pour retrouver sa fille (LCD, p. 210-211 [TBJ, p. 209-210]). Toutefois, malgré ses attentions et l'intérêt qu'elle porte à sa fille, Mrs Greenwood se range du côté, non pas de la subversion, mais de la *suburbia*. À l'instar de Doreen et de Dodo Conway, malgré ses allures d'étrangère, Mrs Greenwood se situe du côté du maintien de l'ordre.

#### 4.3.4 Étrangèreté profonde

À l'inverse des trois figures dont il vient d'être question, les trois prochaines sont marquées par une étrangèreté profonde qui, dans la logique girardienne, les désigne comme coupables de menacer la société.

C'est le cas de Mrs Tomolillo, qui apparaît à deux reprises dans le roman : lors de son accouchement, d'abord, et à l'hôpital psychiatrique, ensuite. Figure du corps féminin tordu sous la douleur et le regard distant et froid des hommes médecins, Mrs Tomolillo est hissée

<sup>44</sup> « A daughter in an asylum! I had done that to her » (TBJ, p. 250).

<sup>45</sup> « My mother's knuckles were bone-white, as if the skin had worn off them in the hour of waiting » (TBJ, p. 153).



sur « une épouvantable table de torture<sup>46</sup> » (*LCD*, p. 75) où elle souffre le « martyre »<sup>47</sup> (*LCD*, p. 76), avant d'être découpée aux ciseaux « comme [...] du tissu »<sup>48</sup> (*ibid.*) :

Son ventre était tellement énorme que je ne pouvais même pas voir son visage, ni le haut de son corps. Elle avait l'air d'un énorme ventre d'araignée avec deux petites jambes laides et maigres suspendues dans les étriers. Pendant toute la durée de l'accouchement elle n'a pas cessé de pousser une sorte de gémissement inhumain (*LCD*, p. 76).

(The woman's stomach stuck up so high I couldn't see her face or the upper part of her body at all. She seemed to have nothing but an enormous spider-fat stomach and two little ugly spindly legs propped up in the high stirrups, and all the time the baby was being born she never stopped making this unhuman whooping noise [*TBJ*, p. 69].)

Sans visage, marquée par la difformité et la laideur, Mrs Tomolillo est également déshumanisée par l'image de l'araignée. Mais dans cet extrait, l'étrangèreté de la parturiente apparaît également à d'autres niveaux : outre sa position verticale qui contraste clairement avec la position horizontale de toutes les personnes debout, elle est seule à ne pas porter d'uniforme (*LCD*, p. 74-76 [*TBJ*, p. 68-70]). De plus, elle « jur[e] » et « grogn[e] »<sup>49</sup> tandis que les autres parlent (le verbe « to say » apparaît plusieurs fois, et Buddy « murmure » [*whispered*], p. 69]). Face à l'ordre calme et rangé des médecins et des infirmiers, Mrs Tomolillo représente une forme d'excès et d'intempérance bestiale, primaire.

Plus loin dans le texte, Esther la retrouve à l'asile (*LCD*, p. 188 [*TBJ*, p. 185]). Figure marquante du séjour d'Esther, Mrs Tomolillo s'illustre en copiant et en singeant tous les gestes de Mrs Greenwood lorsque cette dernière discute avec sa fille (*LCD*, p. 190-191 [*TBJ*, p. 187-188]). Ce mimétisme poussé à l'extrême agit comme une caricature d'un univers, la

<sup>46</sup> « some awful torture table » (*TBJ*, p. 68).

<sup>47</sup> « terrible pain » (*TBJ*, p. 69).

<sup>48</sup> « I heard the scissors close on the woman's skin like cloth ». On notera au passage que pour décrire le sang qui coule, l'anglais dit « a fierce, bright red », là où Persitz a traduit « d'un rouge noble et brillant ». La notion de noblesse me semble ici être le produit d'un grand contre-sens. Pour le témoin de la scène qu'est Esther, la femme écartelée dans les douleurs de l'accouchement n'est aucunement noble ; elle apparaît au contraire sous les traits d'un animal torturé.

<sup>49</sup> « swore and groaned » (*TBJ*, p. 68)

*suburbia*, où, je l'ai dit, l'identique et l'indifférenciation dominant. Toutefois, ce parcours de Mrs Tomolillo est aussi et, surtout, symptomatique de l'existence de mécanismes de persécution. De fait, elle a été conduite à l'asile par sa famille pour avoir tiré la langue à sa belle-mère (*LCD*, p. 188-189 [*TBJ*, p. 185-187]). Comment ne pas reconnaître ici cette « expulsion d'[une victime] » ayant lieu dans « les circonstances de crise aiguë qui favorisent réellement la persécution » (Girard, 1982, p. 1256) ? Dans le contexte d'une crise d'indifférenciation généralisée, l'expulsion de Mrs Tomolillo en réponse à ce qui s'apparente à un crime de lèse-majesté (que Girard range du côté des crimes violents [1972, p. 310]) ressemble nettement à un sacrifice girardien.

Il en va de même du personnage de Joan, dont le parcours rappelle un sacrifice girardien. Double d'Esther<sup>50</sup>, Joan est également définie par une monstruosité physique :

Elle me mettait toujours au supplice avec son regard fixe, ses yeux couleur de galets, ses dents luisantes comme une pierre tombale et sa voix asthmatique. Elle était gigantesque (*LCD*, p. 69).

(She always made me feel squirmey with her starey pebble-coloured eyes and her gleaming tombstone teeth and her breathy voice. She was as big as a horse, too [*TBJ*, p. 62].)

De plus, non seulement son homosexualité la désigne comme étrangère, mais, en plus, Joan fait des avances à Esther, l'ancienne petite amie de son propre petit ami (*LCD*, p. 233-234 [*TBJ*, p. 231-232]). À mon sens, c'est alors qu'elle commet le crime indifférenciateur le plus grave du roman, en esquissant la possibilité d'une exclusion complète des hommes. Or, Esther rejette Joan, qui se pend. Derrière cette autodestruction, l'idée est latente d'une différence profonde avec le reste de la société – y compris Esther –, à qui Joan ne ressemble ni par son apparence physique, ni par ses préférences sexuelles. En se suicidant, Joan débarrasse la *suburbia* de sa différence et de son étrangeté coupable.

<sup>50</sup> Outre la mention de cette dimension de double déjà citée, le texte le dit également ici : « Joan était le double rayonnant de mon vieux Moi, tout spécialement désigné pour me suivre et me tourmenter » (*LCD*, p. 218) (« Joan was the beaming double of my old best self, specially designed to follow and torment me » [*TBJ*, p. 216]).

Enfin, *The Bell Jar* raconte avant tout l'histoire d'une étrangeté profonde, multiple et complexe, qui est celle d'Esther. Or, pour la première fois dans le corpus, c'est soi-même que le « je » d'un narrateur accuse d'avoir été différent. Plus exactement, le « je » narrant du récit présente un « moi » narré comme étranger au sens girardien. Ce mode de présentation se décline à trois niveaux différents : (1) dans le jugement porté par d'autres personnages du récit ou encore son entourage, (2) dans sa contribution paradoxale à l'image de sa propre étrangeté, et (3) au sein de la diégèse, dans les avis rétrospectifs portés par le « je » narrant sur le « moi » narré. La convergence de ces trois dimensions de la qualification d'Esther comme étrangère crée une impression d'étrangeté complète, sans failles, puisque le consensus semble se faire. Cet état de fait brouille la limite entre persécuteur et persécuté, narrant et narré. Examinons maintenant les formes de cette construction multiple et protéiforme.

À un premier niveau, lors des événements qui la conduisent à l'hôpital psychiatrique, Esther est désignée comme étrangère contre son gré, par d'autres ou par hasard. C'est par exemple le cas lorsque Doreen vomit devant sa porte et crée ainsi « une vague tache irrégulière et sombre devant [s]a porte », en contraste avec le reste du tapis qui « s'étendait tout au long du couloir, immaculé et éternellement verdoyant » (*LCD*, p. 34 [*TBJ*, p. 24]). Par métonymie, cette tache dans la surface homogène du tapis semble signifier la différence d'Esther. De même, un autre épisode du roman voit la jeune fille marquée malgré elle, lorsqu'elle tente de déplacer la lampe de son père pour la rapprocher de son lit :

Quelque chose a brusquement jailli de la lampe dans un éclair bleu et m'a secouée jusqu'à ce que j'en grince des dents. J'essayais de retirer mes mains, mais elles étaient soudées. Je hurlais, ou bien un hurlement étranger m'arrachait la gorge, je ne le reconnaissais pas, mais je l'entendais s'amplifier et trembler violemment dans l'air comme un esprit brutalement désincarné. Mes mains furent soudainement libérées et je me suis effondrée sur le lit de ma mère. Au milieu de la paume droite j'avais un petit trou noir, comme s'il avait été fait avec un crayon. (*LCD*, p. 157)

(Then something leapt out of the lamp in a blue flash and shook me till my teeth rattled, and I tried to pull my hands off, but they were stuck, and I

screamed, or a scream was torn from my throat, for I didn't recognize it, but heard it soar and quaver in the air like a violently disembodied spirit. Then my hands jerked free, and I fell back on to my mother's bed. A small hole, blackened as if with pencil lead, pitted the centre of my right palm. [TBJ, p. 152])

Ici, le petit trou noir qui marque la main d'Esther rappelle clairement les stigmates du Christ durant la Passion – ce qui, dans une logique girardienne, revient à la désigner comme victime émissaire<sup>51</sup>. Par ailleurs, cette première apparition du motif de l'électrocution appliqué à Esther annonce les électrochocs à venir.

Face à ce marquage extérieur, le texte représente la protagoniste dans un double effort paradoxal d'apparaître comme les autres et comme différente. Preuve manifeste de la première de ces deux tendances, dans le microcosme de l'hôtel *Amazon*, la jeune fille tente de se fondre parmi les autres. Ce mouvement apparaît clairement dans son rejet de Doreen et de la « vie de décadence merveilleuse et subtile » (LCD, p. 15<sup>52</sup>) qu'elle incarne, et dans son désir d'être comme Betsy, « import[ée] droit du Kansas avec sa queue de cheval voltigeante et son sourire en cœur de Sigma Chi » (LCD, p. 16)<sup>53</sup>. Dans cette opposition, deux camps clairs se dégagent : une forme de (fausse) révolte qui, je l'ai dit, se termine dans la fange, et d'autre part, la normalité que représente Betsy, à l'identité féminine claire et qui correspond en tout point à une forme d'idéal féminin institué<sup>54</sup>. Or, après l'épisode de l'ivresse de Doreen, Esther « prend la décision » de ressembler à Betsy<sup>55</sup>. À ce titre, il n'est pas étonnant

<sup>51</sup> Dans ses travaux, René Girard s'est intéressé à la figure du Christ, dont il lit la mort comme sacrificielle dans une démonstration complexe. À ce propos, on consultera notamment *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (Paris : Grasset, 1978).

<sup>52</sup> « a whole life of marvelous, elaborate decadence. » (TBJ, p. 5).

<sup>53</sup> « They imported Betsy straight from Kansas with her bouncing blonde pony-tail and Sweetheart-of-Sigma-Chi smile » (TBJ, p. 6).

<sup>54</sup> Betsy devient cover-girl et est représentée « souriant sur une de ces publicités du genre "La femme de P.Q. s'habille chez B.H. Wragge" » (LCD, p. 16) (« I still see her face now and then, smiling out of those P.Q.'s wife wears B.H. Wragge' ads » [TBJ, p. 7]).

<sup>55</sup> « Cette nuit-là j'ai pris une décision au sujet de Doreen. J'ai décidé que je la surveillerais, que j'écouterais ce qu'elle avait à dire, mais au fond de moi-même, je n'aurais plus rien à voir avec elle. Au fond de moi-même, je serais loyale avec Betsy et ses innocentes amies. De cœur, je ressemblais à Betsy » (LCD, p. 33) (« I made a decision about Doreen that night. I decided I would watch her and listen to what she said, but deep down, I would be loyal to Betsy and her innocent friends. It was Betsy I resembled at heart » [TBJ, p. 24]).



qu'à son retour dans la *suburbia* où habite sa mère, Esther décide de porter les vêtements de Betsy<sup>56</sup>. Dans le choix de ce costume transparaît son désir de ne pas se distinguer et d'être reconnue comme membre de la société au même titre que Betsy.

Paradoxalement, comme le montre le choix de porter les vêtements de Betsy, il semble que, tout comme Nada, « son vœu le plus cher [est] de ramper et de s'annihiler parmi ces gens »<sup>57</sup>, la protagoniste collabore à la construction de son étrangeté en s'imposant des signes qui la distinguent des autres. Ainsi, jamais la différence d'Esther n'apparaît aussi clairement que lorsqu'elle endosse les vêtements de son amie : battue la veille au soir par Marco, le misogynne, lors d'une fête à New York (*LCD*, p. 118-123), Esther est littéralement marquée dans sa différence et décide de ne pas effacer les marques :

Au dernier moment, je ne m'étais pas senti le courage de laver les deux lignes diagonales de sang séché qui marquaient mes joues. Elles avaient l'air touchant et assez spectaculaire. Je voulais les conserver comme des reliques d'un amant décédé, jusqu'à ce qu'elles disparaissent d'elles-mêmes. Évidemment, si je souriais ou si je remuais trop le visage, le sang allait partir en un rien de temps, alors, je gardais le visage immobile et quand je parlais, je gardais les lèvres serrées et je parlais entre les dents (*LCD*, p. 125-126).

(I hadn't, at the last moment, felt like washing off the two diagonal lines of dried blood that marked my cheeks. They seemed touching, and rather spectacular, and I thought I would carry them around with me, like the relic of a dead lover, till they wore off of their own accord.

Of course, if I smiled or moved my face much, the blood would flake away in no time, so I kept my face immobile, and when I had to speak I spoke through my teeth, without disturbing my lips [*TBJ*, p. 119-120].)

Ici, tout se passe comme si Esther cherchait à être identifiée dans sa différence.

<sup>56</sup> « Comme j'avais oublié de conserver des vêtements dans le tas que j'avais balancé au-dessus de New York, Betsy m'avait échangé un chemisier et une jupe contre ma robe de chambre avec les épis de blé » (*LCD*, p. 125) (« I'd forgotten to save any day clothes from the one I let fly over New York, so Betsy had traded me a blouse and skirt for my bathrobe with the cornflowers on it » [*TBJ*, p. 119]).

<sup>57</sup> « [s]he wanted nothing so much as to grovel and annihilate herself before these people » (*EP*, p. 48).

Enfin, à un troisième et dernier niveau, c'est du haut de sa position de « je » narrant qu'Esther crée un « moi » narré étranger, différent et monstrueux. Ainsi, pour ne retenir qu'un exemple marquant, elle se représente comme une Chinoise (« j'ai remarqué une grande Chinoise aux yeux vagues qui me regardait fixement avec un air idiot. Évidemment ce n'était que moi », *LCD*, p. 29<sup>58</sup>) ou encore comme un « Indien malade » (*LCD*, p. 125<sup>59</sup>). Ici, Esther s'identifie par une hybridité qui touche les sexes et les origines ethniques. Dans cette incertitude extrême, la narratrice se représente elle-même, dans le passé du récit, comme irréductiblement étrangère vis-à-vis du monde qui l'entoure.

Cette triple représentation d'Esther comme différente mérite réflexion. Jusqu'ici, les œuvres du corpus construisaient l'étrangèreté d'une mère, à partir d'une perspective externe : d'une part, la voix de l'enfant chez Hébert et chez Oates, et, d'autre part, un concert de voix dans la polyphonie de *La Belle Bête* et d'*Un barrage contre le Pacifique*. Or, ici, pour la première fois, l'étrangère dispose d'une voix et, paradoxalement, elle plaide avec les autres contre elle-même. Ainsi, le « je » narrant condamne le « moi » narré en exprimant son incompréhension et son détachement face à sa propre attitude d'Esther : « Comme cela semblait simple à toutes ces femmes autour de moi d'avoir des enfants ! Pourquoi étais-je si dénuée de désir maternel et différente ? Pourquoi ne pouvais-je pas rêver de me dévouer comme Dodo Conway à une ribambelle d'enfants piaillant les uns après les autres ? » (*LCD*, p. 236)<sup>60</sup>.

À mon sens, les causes de ce positionnement ennemi d'Esther vis-à-vis d'elle-même sont à trouver dans le concept girardien d'aveuglement mimétique : dans la diégèse et dans les modalités du récit, Esther se range, contre elle-même et la subversion qu'elle incarne, du côté de l'ordre patriarcal. En d'autres termes, aux deux niveaux du texte, Esther apparaît comme perméable à un autre discours – un discours qui lui nuit – et qui conduit à sa

<sup>58</sup> « I noticed a big, smudgey-eyed Chinese woman staring idiotically into my face. It was only me, of course » (*TBJ*, p. 19).

<sup>59</sup> « a sick Indian » (*TBJ*, p. 119).

<sup>60</sup> « How easy having babies seemed to the women around me ! Why was I so unmaternal and apart ? Why couldn't I dream of devoting myself to baby after fat pulling baby like Dodo Conway ? » (*TBJ*, p. 234). Il est à noter que dans la version française, Persitz a omis de traduire la deuxième phrase (« Why was I so unmaternal and apart ? »). Ma propre traduction rend très imparfaitement compte du néologisme « unmaternal », composé du privatif « un- » et de l'adjectif « maternal ».

destruction et à son autodestruction. De cet état de fait, la notion bakhtinienne de dialogisme rend bien compte : deux énoncés créent un dialogue littéral chez Esther entre, d'une part, la voix dominante – celle de la *suburbia* – et la sienne propre, de jeune femme qui rejette le modèle qui la condamne de diverses manières. Ainsi, l'épisode de la fracture au ski donne à voir de manière saisissante la coexistence de la position de bourreau et de victime chez Esther, aussi bien dans les événements du récit que dans la diégèse. De fait, la blessure est présentée successivement comme causée (certes indirectement) par le jeune homme (« C'est Buddy Willard qui est responsable de cette jambe cassée! »)<sup>61</sup>, avant qu'Esther ne se réapproprie la responsabilité (« Non, je me la suis cassée moi-même. Je me la suis cassée exprès pour me punir d'être une gourde pareille » [*LCD*, p. 97]). Dans cette réappropriation, destruction et autodestruction apparaissent comme indissociablement liées, dans une logique qui s'apparente à l'autosacrifice décrit par Girard au chapitre V du *Bouc émissaire* : comme le dieu du mythe aztèque, Esther est consentante, car elle s'est convaincue de sa propre culpabilité. Puisque tout le monde<sup>62</sup> lui renvoie l'image de son incompatibilité avec le reste de la société, elle cherche à s'en soustraire « pour assurer l'existence du monde et de l'humanité » (1982, p. 1298). Or, le ton et les formes du récit le montrent bien, l'aveuglement mimétique perdure jusque dans le présent de la narration.

Fait intéressant, cette bivocalité trouve de nombreuses incarnations et métaphores dans le texte, tout particulièrement dans le retour obsessionnel du motif du moi divisé, par exemple dans l'épisode du miroir brisé qui fait éclater son image (*TBJ*, p. 184)<sup>63</sup>. Toutefois, l'idée de l'éclatement du moi d'Esther revient sous plusieurs formes. Comme le dit Bonds, « les images envahissantes de démembrement » – et, j'ajouterais, de visages multiples – « véhiculent l'aliénation et l'aliénation de soi qui conduisent à la dépression d'Esther

<sup>61</sup> D'ailleurs, Buddy Willard accueille la nouvelle de la blessure avec une « drôle d'expression satisfaite » puis un « sourire définitif » (*LCD*, p. 110) (« a queer, satisfied expression » et « a final smile » [*TBJ*, p. 104]).

<sup>62</sup> Entre autres, sa mère, Buddy et tous les docteurs qu'elle a rencontrés avant le docteur Nolan.

<sup>63</sup> Fait intéressant, c'est Esther qui brise le miroir, ce qui lui vaut d'être vivement grondée non seulement par les deux infirmières présentes, mais aussi par sa mère. Clairement, en brisant le miroir, Esther a fait acte de transgression en faisant éclater ce que Beauvoir appelle les « belles images », c'est-à-dire l'apparence (fausse) d'un ordre socioculturel.

Greenwood et à sa tentative de suicide »<sup>64</sup>. Selon l'expression de Marilyn Boyer, « Esther est sous-représentée et dépersonnalisée au point de devenir un prototype pré-photographique qu'elle-même ne parvient pas à reconnaître »<sup>65</sup>. De fait, dans sa crise identitaire, Esther devient tellement étrangère à elle-même qu'elle prend parti avec les autres, contre elle-même. C'est l'apogée de la logique girardienne du consensus contre la victime émissaire.

Dans cette perspective, le fait qu'en tant que narratrice, Esther nourrisse son propre procès ne doit pas surprendre. Ainsi, elle s'accuse d'actes qui s'apparentent aux crimes indifférenciateurs girardiens. C'est ce qu'expriment les deux dernières occurrences de « marquage » externe de l'héroïne – les traces de sang sur les joues et l'électrocution –, dans lesquelles il apparaît que l'étrangèreté d'Esther est indissociablement liée à un bouleversement des structures sociales. Selon Girard, l'indifférenciation se définit par la « perte radicale du social lui-même, la fin des règles et des "différences" qui définissent les ordres culturels » (1982, p. 1240), ou plus précisément :

Ces crimes paraissent fondamentaux. Ils s'attaquent aux fondements mêmes de l'ordre culturel, aux différences familiales et hiérarchiques sans lesquelles il n'y aurait pas d'ordre social. Dans la sphère de l'action individuelle, ils correspondent donc aux conséquences globales d'une épidémie de peste ou de tout désastre comparable. Ils ne se contentent pas de relâcher le lien social, ils le détruisent complètement (Girard, 1982, p. 1242-1243).

Or, premièrement, Esther s'oppose à la hiérarchie sexuelle et générique, et deuxièmement, elle refuse de se cantonner dans la place et le statut de femme que lui impose sa société. Dans la société rigide de la *suburbia* des années 1950 et 1960, ces deux tendances sont clairement subversives. Voyons plutôt.

<sup>64</sup> « The pervasive imagery of dismemberment conveys the alienation and self-alienation leading to Esther Greenwood's breakdown and suicide attempt » (Bonds, 1990, p. 49).

<sup>65</sup> « Esther is underrepresented and depersonalized into an obscure pre-photographic prototype, unrecognizable to herself », (Boyer, 2004, p. 201).



Tout d'abord, Esther résiste au modèle de société qui cantonne les femmes à la maternité – un modèle incarné par la mère de Buddy et par sa propre mère<sup>66</sup>. De fait, Mrs Willard se réduit à quelques images de servitude et de talent gaspillé<sup>67</sup> et aux deux formules suivantes : « Ce qu'un homme cherche, c'est une épouse, ce que cherche la femme c'est la sécurité illimitée » et « L'homme est une flèche vers le futur et la femme est l'endroit d'où part cette flèche » (*LCD*, p. 81-82<sup>68</sup>). Quant à la seconde, elle est partiellement définie par ses connaissances en sténographie, qu'elle enseigne à des jeunes femmes. Pour Esther, qui désire être écrivaine, l'idée de prendre en notes le texte d'autres individus est insupportable : « Le problème était que j'avais horreur de servir les hommes en aucune façon. Je voulais dicter moi-même mes lettres passionnantes<sup>69</sup> » (*LCD*, p. 87). Dans ce refus, la protagoniste s'oppose à la hiérarchie stricte de la société américaine de son époque, qui fait des femmes des êtres subordonnés et relatifs – ou, comme l'écrit Luce Irigaray, « quelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité » (Irigaray, 1981, p. 86). Fait intéressant, même lorsqu'Esther tente d'y échapper, ce modèle la rattrape : ainsi, quand elle devient bénévole dans un hôpital, elle est affectée au service de maternité d'une manière qui apparaît comme une sentence : « Vous irez en maternité » (*LCD*, p. 174<sup>70</sup>).

Le deuxième crime d'Esther, c'est ce pour quoi Nada a été sacrifiée : le refus de se contenter de la vie d'épouse et de mère. Comme Esther le dit à plusieurs reprises (et tout particulièrement par l'image du figuier), ses ambitions sont multiples. Prises entre ses désirs propres et la voie unique de la domesticité comme avenir féminin, Esther ne parvient pas à faire un choix – ce qui contrevient à l'ordre des choses tel qu'il est imposé dans la *suburbia*. C'est à ce titre que Buddy la traite de névrosée, lorsqu'elle lui explique qu'elle veut vivre en ville et à la campagne en même temps :

<sup>66</sup> Et une résistance qui s'apparente à un matricide symbolique.

<sup>67</sup> La plus frappante de ces images est peut-être celle du magnifique plaid que tisse Mrs Willard durant plusieurs semaines, pour finalement ne s'en servir que comme torchon (*LCD*, p. 95-96 [*TBJ*, p. 89]).

<sup>68</sup> « What a man wants is a mate and what a woman wants is infinite security » et « What a man is is an arrow into the future and what a woman is is the place the arrow shoots off from » (*TBJ*, p. 75).

<sup>69</sup> « The trouble was, I hated the idea of serving men in any way. I wanted to dictate my own thrilling letters » (*TBJ*, p. 80).

<sup>70</sup> « You're on maternity » (*TBJ*, p. 170).

Eh bien, tu as parfaitement raison. Je suis névrosée, je ne pourrais vivre ni à la campagne, ni à la ville. [...] Si c'est être névrosée que de vouloir au même moment deux choses qui s'excluent mutuellement, alors je suis névrosée jusqu'à l'os. Je naviguerai toute ma vie entre deux choses qui s'excluent mutuellement (*LCD*, p. 105)

(Well, you were right. I *am* neurotic. I could never settle down in either the country *or* the city. [...] If neurotic is wanting two mutually exclusive things at one and the same time, then I'm neurotic as hell. I'll be flying back and forth between one mutually exclusive thing and another for the rest of my days [*TBJ*, p. 98-99].)

Ce qui transparaît de manière évidente dans cet échange, c'est que l'analogie spatiale ne fonctionne pas. Il est impossible d'habiter deux lieux simultanément pour des raisons physiques, tandis que les choix dits « mutuellement exclusifs » d'Esther ne le sont qu'en vertu de codes sociaux – au sens large – arbitraires. Spatialiser cette impossibilité rend bien compte de la force extraordinaire de la norme culturelle et de l'emprise idéologique que cette norme exerce sur la protagoniste qui, ultimement, sombre dans la folie faute de parvenir à s'intégrer dans sa société.

Ultimement, les deux « crimes » d'Esther fonctionnent comme les deux faces d'une seule revendication : pouvoir choisir pour elle, et non en relation avec d'autres, en particulier des hommes. C'est à ce titre que Marilyn Boyer définit le roman comme racontant « la situation désespérée de la jeune femme artiste des années 1950 qui cherchait à dépasser les valeurs de la domesticité dans un milieu unipolaire »<sup>71</sup>. Toutefois, le texte illustre clairement l'impossibilité des revendications d'Esther, qui aboutissent à une double persécution : celle que la *suburbia* mène contre elle, et celle qu'elle-même s'impose, dans l'autodestruction, faute de se sentir légitime dans sa révolte. Dans l'enchaînement des événements du récit comme dans les modalités et les formes spécifiques du récit, Esther semble avoir succombé à l'aveuglement mimétique girardien, et elle se voit elle-même comme monstrueuse.

<sup>71</sup> « the plight of the young woman artist at mid-century who was attempting to overcome the values of domesticity in a uni-polar milieu » (Boyer, 2004, p. 200).

#### 4.3.5 Le sacrifice d'Esther

Selon l'expression de Marilyn Boyer, le corps féminin dans le roman est « saoulé, empoisonné, brisé, attaqué, déprimé, choqué, surmédicamenté et saigné »<sup>72</sup> – autant de brutalités qui s'appliquent toutes au corps d'Esther. Incapable de se plier à l'ordre qui veut faire d'elle une épouse et une mère<sup>73</sup>, Esther subit violences après violences, et notamment, celles qu'elle s'impose.

En revenant de New York, la protagoniste apprend que sa candidature à un cours de littérature a été rejetée. Dans le texte, Esther vit et représente ce rejet comme une chute abyssale : « Pendant tout le mois de juin, ce cours de littérature m'était apparu comme un pont lumineux et solide, enjambant l'océan d'ennui de l'été. Maintenant je le voyais chanceler et disparaître, avec un corps en blouse blanche et jupe verte tournoyant dans le vide » (*LCD*, p. 127)<sup>74</sup>. Fait intéressant, le motif de la dégringolade revient à trois reprises en l'espace de quelques lignes (« plummet », « slunk down » et « slunk [...] lower » [*ibid.*]), comme pour signifier à la fois la déprime d'Esther et son sentiment d'être rabaissée dans ses ambitions artistiques – un sentiment que prolonge Mrs Greenwood en insistant pour enseigner la sténographie à sa fille. La protagoniste réalise alors qu'elle est condamnée à répéter le modèle

<sup>72</sup> « The female body is inebriated, poisoned, broken, assaulted, depressed, shocked, overdosed, and bled » (Boyer, 2004, p. 200).

<sup>73</sup> Et plus précisément, l'épouse de Buddy Willard, l'hypocrite qui exige de sa fiancée une chasteté qu'il a déjà perdue, et vers qui la plupart des personnages du roman la poussent : Mrs Greenwood et la mère de Buddy, qui étaient camarades de classe, le père de Buddy, qui encourage la relation de son fils avec Esther en les laissant seuls au sanatorium où Buddy est soigné pour sa tuberculose (*LCD*, p. 99-104 [TBJ, p. 92-98]), ainsi que les camarades d'Esther à la résidence universitaire qui commencent à la traiter avec respect quand elles découvrent qu'elle fréquente Buddy (*LCD*, p. 70-71 [TBJ, p. 64]).

<sup>74</sup> « All through June the writing course had stretched before me like a bright, safe bridge over the dull gulf of the summer. Now I saw it totter and dissolve, and a body in a white blouse and green skirt plummet into the gap » (TBJ, p. 121).

unique de domesticité qu'incarne sa mère<sup>75</sup> et commence à se faire violence, tout d'abord en cessant de se laver et de se changer (*LCD*, p. 125-138 [*TBJ*, p. 119-133]).

De cet enfermement est symptomatique le début du roman qu'Esther commence à écrire :

Je serais ma propre héroïne, déguisée, bien sûr... Je l'appellerais Elaine. Elaine... J'ai compté sur mes doigts, cela faisait six lettres, six, comme dans Esther. C'était un bon présage.

*Elaine était assise dans une vieille robe de chambre jaune qui appartenait à sa mère, elle attendait qu'il se passe quelque chose. C'était un matin de juillet écrasant de chaleur. Des gouttes de sueur dégoulinèrent le long de son dos, une à une, comme de lents insectes* (*LCD*, p. 132-133).

(My heroine would be myself, only in disguise. She would be called Elaine. Elaine. I counted the letters on my fingers. There were six letters in Esther, too. It seemed a lucky thing.

*Elaine sat on the breezeway in an old yellow night-gown of her mother's waiting for something to happen. It was a sweltering morning in July, and drops of sweat crawled down her back, one by one, like slow insects* [*TBJ*, p. 127]).

Non seulement Esther écrit sur le papier de sa mère (*ibid.*) et dans la maison de sa mère, mais son imagination semble n'être capable de produire que l'image d'une fille – explicitement identifiée à elle-même – qui porte les vêtements de sa propre mère. Dans ce début de création littéraire de la protagoniste, il apparaît clairement qu'elle s'envisage désormais comme enfermée dans la répétition du modèle maternel. D'ailleurs, il n'est plus question de figures après le retour d'Esther chez sa mère : la maternité et la domesticité semblent constituer l'unique avenir de la jeune fille, qui plonge alors dans la dépression. À

---

<sup>75</sup>In est intéressant de remarquer que c'est une décision de la mère qui marque le début des grandes violences du texte : celle de conduire Esther chez le docteur – Teresa, parente des Greenwood par alliance (*LCD*, p. 138-139 [*TBJ*, p. 133] – d'où Esther est envoyée chez le Dr Gordon. C'est donc paradoxalement par la mère que l'état d'Esther empire.



mon sens, les violences qu'Esther s'inflige ont donc à voir avec la matrophobie de Rich comme peur de devenir sa propre mère<sup>76</sup>.

De fait, dans la plus grande partie du roman, cette dernière est la cible de la haine d'Esther, qui prend sa forme la plus claire dans le fantasme matricide suivant :

La pièce devenait plus claire à vue d'œil et je me demandais ce qu'était devenue la nuit. Ma mère était passée de la forme nébuleuse d'une bûche à celle d'une femme d'un certain âge, assoupie, la bouche légèrement entrouverte et produisant un petit ronflement avec la gorge. Ce petit bruit de cochon m'exaspérait et pendant un instant il m'a semblé que le seul moyen d'y mettre fin serait de tordre entre mes mains la petite colonne de peau et de nerfs d'où s'élevait ce bruit (*LCD*, p. 135).

(The room blued into view, and I wondered where the night had gone. My mother turned from a foggy log into a slumbering, middle-aged woman, her mouth slightly open and a snore raveling from her throat. The piggish noise irritated me, and for a while it seemed to me that the only way to stop it would be to take the column of skin and sinew from which it rose and twist it to silence between my hands [*TBJ*, p. 130].)

Animalisée, fragmentée et réduite à son corps présenté comme inerte et morcelé, la mère d'Esther fait également l'objet d'un désir de mort qui est synonyme de silence. Plus largement, Esther déclare détester sa mère à plusieurs moments du récit, parfois sous une forme indirecte (« Je m'étais également fait un principe de ne jamais vivre plus d'une semaine dans la même maison que ma mère »<sup>77</sup> [*LCD*, p. 131]) mais aussi explicitement, comme, je l'ai dit, lorsqu'elle avoue sa haine de sa mère au docteur Nolan (« Je la déteste ! » [*LCD*, p. 215]<sup>78</sup>). Toutefois, contrairement aux enfants des autres œuvres du corpus, Esther n'est violente qu'en paroles envers sa mère : la violence réelle, elle se la réserve pour elle-même.

<sup>76</sup> Elle agit ainsi alors même que sa société la condamne pour résister à ce modèle : les deux violences apparaissent comme paradoxalement contradictoires.

<sup>77</sup> « I made a point of never living in the same house with my mother for more than a week » (*TBJ*, p. 125).

<sup>78</sup> « I hate her » (*TBJ*, p. 214).

Comme tous les hommes du texte, le docteur Gordon adopte une attitude condescendante envers Esther, qui se méfie de lui dès leur première rencontre. À la manière dont le docteur Gordon est décrit et présenté, il semble être à la source des persécutions qui vont suivre et qui visent à punir la fille de sa résistance au modèle maternel. De fait, il incarne l'hypocrisie et le malaise de la *suburbia* triomphante dans la fausse impression de sécurité qui se dégage de son bureau sans fenêtre<sup>79</sup>, la photo de sa séduisante famille et l'évidence de son désintérêt pour la situation d'Esther<sup>80</sup>. Dès la première question qu'il pose à Esther (« [e]t si vous me racontiez ce que vous pensez qui ne tourne pas rond ? » [LCD, p. 141]<sup>81</sup>), il est clair que le docteur Gordon prend parti contre elle – c'est ce que confirme le fait qu'il prescrive des électrochocs pour guérir la jeune fille d'un mal qui n'est ni identifié ni nommé.

Si, à ce titre, la rencontre du docteur Gordon peut être envisagée comme *kairos* dans le roman, il me semble qu'un autre *kairos* fait image dans le texte, un *kairos* plus ancien et qui sert de genèse à l'histoire au complet : l'apparition de Buddy dans sa nudité littérale et symbolique, épisode que la narratrice raconte au premier tiers du roman, alors qu'il a eu lieu avant le début de la chronologie du texte (LCD, p. 73-83 [TBJ, p. 66-77]). Si Esther voit pour la première fois un corps d'homme nu, c'est également le moment où elle apprend que Buddy a eu une liaison avec une autre femme et enfin le jour où la jeune femme assiste à l'accouchement de Mrs Tomolillo. Dans l'horreur qu'elle découvre alors, Esther manque « tomber à la renverse » (LCD, p. 80)<sup>82</sup>. L'impression de chaos qui accompagne ces révélations pour Esther est signe que c'est à ce moment-là que son univers perd son sens. Commencent alors les grandes persécutions qui donnent forme au récit, et dont Esther est à la fois victime et bourreau.

<sup>79</sup> L'idée de fausseté est omniprésente dans la description du bureau du Dr Gordon, des roseaux en plastique aux cils trop longs du docteur (LCD, p. 140 [TBJ, p. 134-135]).

<sup>80</sup> Plutôt que s'intéresser à elle, il l'interroge sur son collège, décrit les étudiantes qui le fréquentent comme un « sacré lot de jolies filles » (LCD, p. 143) et lui demande à deux reprises s'il abritait une unité féminine de l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale (LCD, p. 143 et 157).

<sup>81</sup> « Suppose you try and tell me what you think is wrong » (TBJ, p. 137).

<sup>82</sup> « I almost fell over » (TBJ, p. 73).

Fait intéressant, son châtiment principal lui est administré par les électrochocs, ce qui crée un parallèle entre sa situation et l'exécution des Rosenberg, événement sur lequel s'ouvre le récit. Dans l'atmosphère étouffante du Maccarthysme contemporain, le couple d'espions et Esther ont ceci de commun qu'ils dérangent l'ordre culturel de la société américaine dans ses structures principales : politique pour les Rosenberg, et social pour la jeune fille<sup>83</sup>.

Si Esther affirme « [j]e me suis demandé quelle chose terrible j'avais bien pu commettre »<sup>84</sup>, c'est elle qui prend en charge la suite des persécutions qu'elle subit après les électrochocs en essayant de se suicider à plusieurs reprises. La terreur que ressent Esther à l'idée de finir ses jours dans un hôpital d'État, abandonnée de tous, est l'un des aiguillons principaux de la violence qu'elle commence à s'infliger. Fait intéressant, c'est ainsi que l'écrivaine Zelda Fitzgerald est morte. Comme Plath, cette dernière, qui était mariée à un auteur connu et célèbre, a souffert d'une rivalité artistique avec son époux avec qui elle a également connu des moments très difficiles, et à la suite de son hospitalisation pour des raisons psychiatriques au Highland Hospital, elle a péri dans un incendie à 47 ans. S'il est impossible de prouver que le souvenir de Zelda hante Plath lors de la rédaction de *The Bell Jar*<sup>85</sup>, il est clair que les idées de folie et de mort associées à la création artistique au féminin obsèdent Esther.

Le deuxième tiers du roman raconte les multiples tentatives de suicide d'Esther. La première fois, la jeune fille tente de se couper les veines avec une lame de rasoir, mais elle est retenue par un élan protecteur pour « la peau de [s]es poignets [qui] avait l'air si blanche, tellement vulnérable » (*LCD*, p. 160<sup>86</sup>) qu'elle ne parvient pas à s'y résoudre – d'autant que l'idée du retour prochain de sa mère la retient d'essayer. La deuxième fois, Esther essaie de se pendre (*LCD*, p. 171 [*TBJ*, p. 166]) avec le cordon du peignoir de sa mère. À défaut de

<sup>83</sup> Dont on notera que le prénom a une consonance juive, comme le nom des Rosenberg, et ressemble à celui de l'épouse, Ethel.

<sup>84</sup> « I wondered what terrible thing it was that I had done » (*TBJ*, p. 152).

<sup>85</sup> Ce que des éléments peuvent laisser penser, comme la phrase : « Je pensais que la noyade devait être la plus douce des manières de mourir, et brûler, la pire » (*LCD*, p. 170).

<sup>86</sup> « the skin of my wrist looked so white and defenceless that I couldn't do it » (*TBJ*, p. 155).

trouver une poutre où accrocher la corde, elle s'assoit sur son lit et tire. Incapable d'aller jusqu'au bout du geste, Esther en déduit que son corps s'oppose à son désir :

C'est alors que j'ai compris que mon corps possédait plus d'un tour dans son sac ; du genre rendre mes mains molles au moment crucial, ce qui lui sauvait la vie à chaque fois, alors que si j'avais pu le maîtriser parfaitement, je serais morte en un clin d'œil » (*LCD*, p. 172).

(Then I saw that my body had all sorts of little tricks, such as making my hands go limp at the crucial second, which would save it, time and again, whereas if I had the whole say, I would be dead in a flash [*TBJ*, p. 167])

Dans cet extrait, le dédoublement intérieur d'Esther apparaît dans toute sa complexité et sa logique d'ennemi intérieur. Tout se passe comme si l'étrangère qu'était Esther vis-à-vis de la société existait également en abyme à l'intérieur de son corps et de son identité. Ainsi, elle est incapable d'aller au bout de son désir de mort. C'est également ce qu'exprime clairement la troisième tentative de suicide d'Esther, par noyade – qui est également un échec (*LCD*, p. 167-174 [*TBJ*, p. 162-169]) : « Je savais me reconnaître battue » affirme la jeune fille lorsqu'elle comprend qu'elle ne parviendra pas à rester sous l'eau assez longtemps pour se noyer. La quatrième et dernière tentative de suicide d'Esther est la plus aboutie : elle prend un grand nombre de comprimés dans la boîte à bijoux de sa mère et les absorbe avant de se cacher dans un trou de la cave de la maison de sa mère (*LCD*, p. 180-181 [*TBJ*, p. 176-178]). Fait intéressant, ses tentatives de suicide présentent le point commun d'évoquer Mrs Greenwood (son peignoir, ses pilules, sa maison), dont l'image est omniprésente dans la logique d'autodestruction de la jeune fille. Plus largement, c'est véritablement un dialogue que donnent à voir les tentatives de suicide. Prise entre son désir mimétique d'autodestruction et la résistance au modèle qui l'y pousse, Esther oscille.

À l'issue de ces violences subies de la main d'autres personnages et auto-infligées, Esther est conduite dans plusieurs asiles et cliniques psychiatriques. D'un point de vue girardien, cette expulsion des rangs de la société dite normale tient du sacrifice et de l'autosacrifice, puisque c'est par ses actes et les violences qu'elle a subies qu'Esther est internée. Or, le verdict de folie appliqué à un individu l'isole à tout jamais de la communauté



humaine. De fait, le séjour en hôpital ou en clinique psychiatrique marque l'individu comme un stigmate. C'est le sens de la déclaration de Buddy à Esther, quand il lui dit : « Je me demande bien qui va t'épouser maintenant Esther, maintenant que tu as été ici ». Ce questionnement est aussi celui d'Esther, puisque immédiatement après avoir entendu Buddy exprimer ses doutes, elle pense : « Bien entendu, je ne savais pas qui allait bien pouvoir m'épouser, maintenant que j'avais été là où j'avais été. Je ne voyais même pas du tout » (*LCD*, p. 256). L'incapacité pour Buddy aussi bien que pour Esther de nommer l'hôpital psychiatrique indique clairement sa qualité de non-lieu, de vide et de tabou social et culturel. Comme Mrs Tomolillo, Joan et les autres femmes de la clinique, Esther est cachée en raison de la menace qu'elle représente pour l'ordre de la *suburbia*.

Paradoxalement, à la clinique, pour la première fois, la jeune fille va mieux, tout particulièrement au contact du docteur Nolan grâce à qui, progressivement, Esther sent se lever « la cloche de verre [désormais] suspendue au-dessus de [s]a tête » (*LCD*, p. 229)<sup>87</sup>. De la même manière que la clinique est une sorte de non-lieu ou de lieu parallèle à la vie normale, le docteur Nolan semble soustraite aux contraintes idéologiques de la *suburbia*. Présentée comme antithèse complète du docteur Gordon, par ses méthodes et son sexe, et toujours désignée par son titre (« docteur ») où ne transparaît pas son sexe, elle évolue dans un « no man's land » que, peut-être, son nom évoque librement. Certes, d'une part, elle est décrite comme un croisement entre Mrs Greenwood et Myna Loy (*LCD*, p. 199 [*TBJ*, p. 196]), égérie du cinéma américain des années 1930 surnommée « l'épouse idéale » (« the perfect wife »), ce qui la tire du côté de la domesticité et de l'ordre patriarcal. Toutefois, par son attitude (elle fume, elle ne condamne pas Esther quand cette dernière déclare haïr sa mère<sup>88</sup>), elle incarne une autre voie. Plus important, c'est également par le Dr Nolan qu'Esther reçoit un moyen de contraception qui, selon elle, signifie la liberté :

<sup>87</sup> « The bell jar hung, suspended, a few feet above my head » (*TBJ*, p. 227).

<sup>88</sup> « — Je la déteste ! Et j'ai attendu la gifle. Mais le docteur Nolan souriait comme si quelque chose lui faisait très plaisir.

— Ça, j' imagine ! a-t-elle dit » (*LCD*, p. 215).

(« 'I hate her', I said, and waited for the blow to fall.

Je conquiers la liberté. Liberté... Je serais libérée de la peur, libérée du mariage avec un mauvais mari, comme Buddy Willard, uniquement à cause du sexe, libérée des institutions Florence Crittenden où échouaient toutes les pauvres filles<sup>89</sup> qui comme moi auraient dû avoir droit à la contraception, parce que ce qu'elles ont fait, elles le feraient de toute manière, malgré le prix à payer. (*LCD*, p. 236)

(I am climbing to freedom, freedom from fear, freedom from marrying the wrong person, like BW, just because of sex, freedom from the Florence Crittenden Homes where all the poor girls go who should have been fitted out like me, because what they did, they would do anyway, regardless... [*TBJ*, p. 235].)

Par la contraception, Esther se récupère à elle-même (« I was my own woman », dit le texte [*TBJ*, p. 235]) et reprend le contrôle de sa vie et de son identité. Ainsi met-elle fin à la relativité définie par Badinter, puisque, en se soustrayant, temporairement et jusqu'à ce qu'elle en décide autrement, à toute grossesse non désirée, Esther obtient la possibilité de décider de sa vie.

Cette scène sur la contraception est à rapprocher de la conférence que donne le docteur Muggeridge dans *Expensive People*. Le sujet est le même : les relations sexuelles entre hommes et femmes. Tandis que le docteur Muggeridge fait un long exposé sur le « fameux *double standard* »<sup>90</sup> qui règne dans la société où elle et ses auditeurs évoluent, le docteur Nolan se contente de traiter de « propagande » l'article sur les bienfaits de la chasteté envoyé à Esther par sa mère<sup>91</sup>. Elle s'oppose ainsi clairement à Mrs Greenwood en évitant à Esther de devenir mère. Toutefois, et bien que les discours de ces deux docteurs aillent dans le même sens et prônent la liberté de choix pour les femmes, ils entraînent des conséquences divergentes chez les deux héros : Richard est ramené au projet d'avortement de sa mère et voit dans cette liberté de choix sa propre mort virtuelle – et décide alors de tuer Nada. Pour

---

But Doctor Nolan only smiled at me as if something had pleased her very, very much, and said, 'I suppose you do' » [*TBJ*, p. 214]).

<sup>89</sup> J'ai traduit la suite et fin de cette citation pour remédier au contre-sens de la traduction de Persitz, qui écrit « toutes les pauvres filles qui comme moi ont droit à la contraception » - c'est exactement l'inverse que dit le texte.

<sup>90</sup> « notorious double-standard » (*EP*, p. 185).

<sup>91</sup> L'article s'intitule « In Defence of Chastity » (*TBJ*, p. 85).

Esther, en revanche, les suites de cette parole du docteur Nolan sont positives : c'est l'épanouissement de sa sexualité libre et sans peur, puisqu'enfin, elle se détache du modèle maternel par la suspension temporaire de sa capacité aléatoire de devenir mère.

Selon Oates elle-même, elle n'avait pas lu *The Bell Jar* au moment de l'écriture d'*Expensive People*<sup>92</sup>. Or, il est indéniable qu'en dépit des réactions contrastées de Richard et d'Esther, les deux scènes de prise de parole par une femme sur la sexualité conduisent au même résultat – un matricide littéral chez Oates et symbolique chez Plath. Richard entreprend de tuer Nada, et Esther, en perdant la faculté de concevoir, suspend le potentiel de maternité qui accompagne ses expériences sexuelles. Destructrice pour l'un et synonyme de libération pour l'autre, l'intervention de ces deux femmes médecins est un moment clé des romans.

De fait, c'est aussi le moment à partir duquel les images d'éclatement non seulement reculent, mais laissent la place à l'idée d'un « paysage » (« landscape ») :

Je me souvenais de tout.  
Je me souvenais des cadavres, de Doreen, de l'histoire du figuier, du diamant de Marco, du marin sur le boulevard, de l'infirmière du docteur Gordon, des thermomètres brisés, du nègre avec ses deux sortes de haricots, des dix kilos pris à cause de l'Insuline, du rocher qui se dressait entre ciel et mer comme un gros crâne marin.  
Peut-être que l'oubli, comme une neige fraternelle, allait les recouvrir et les atténuer.  
Mais ils faisaient partie de moi. C'était mon paysage (*LCD*, p. 252).

(I remembered everything.  
I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig-tree and Marco's diamond and the sailor on the Common and Doctor Gordon's wall-eyed nurse and the broken thermometers and the negro with his two kinds of beans and the

<sup>92</sup> En réponse à cette question que je lui ai adressée par courriel, Joyce Carol Oates m'a répondu : « Actually, I don't believe that I had. I didn't discover Sylvia Plath until much later. It's curious, but so. And I didn't read Plath's prose until years after I'd begun to read her poetry » (courriel du 21 mars 2012).

twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea  
like a grey skull.  
Maybe forgetfulness, like a kind snow, should numb and cover them.  
But they were part of me. They were my landscape [TB], p. 250].)

Alors que le texte présentait jusqu'ici un mouvement de diffraction et d'éclatement du moi domine ici l'image de la tendance inverse, c'est-à-dire de convergence d'éléments multiples en un point unique, qui plus est esthétisé et rendu cohérent avec la notion de paysage. Désormais, l'intégration semble prévaloir. Selon moi, c'est également ce que signifie l'image d'une « grande tradition » à laquelle Esther dit appartenir lorsqu'elle perd sa virginité<sup>93</sup>. Ici, l'étrangeté semble avoir reculé au profit d'un retour au « Monde Normal » (« Normal World » [EP, p. 218]). Parallèlement, dans le récit, toutes les images de monstruosité ont disparu.

Toutefois, cette libération d'Esther n'empêche pas la mort finale de Joan – au contraire, semble-t-il, elle la provoque ou, du moins, la précipite. À la clinique, plusieurs signes d'indifférenciation sont manifestes : ainsi, lorsque Joan brandit un magazine qui montre une jeune fille qui pourrait être Esther, mais qui ne sera jamais clairement identifiée (LCD, p. 220 [TB], p. 218-219). Mais contrairement à son positionnement à New York, Esther n'a pas besoin de décider d'être comme les autres, elle prend sa place naturellement<sup>94</sup>. Dans cette société de femmes, la jeune fille retrouve un sens d'identité<sup>95</sup> et vit sa première relation sexuelle avec un jeune professeur nommé Irwin (LCD, p. 243-245 [TB], 240-242). Lorsque cette expérience se solde par une hémorragie, elle quitte son amant et lui envoie la facture du médecin (LCD, p. 256 [TB], 254-255). Ce faisant, elle dit ainsi, littéralement, que c'est à l'homme, et non à elle, de « payer le prix » de la sexualité. Par ces deux gestes, Esther montre

<sup>93</sup> « Je me sentais membre d'une grande tradition » (LCD, p. 244) (« I felt part of a great tradition » [TB], p. 242.)

<sup>94</sup> Plusieurs expressions traduisent la tranquillité et le confort relatifs d'Esther à la clinique, comme par exemple cette phrase : « Je me suis réveillée, tiède et placide dans mon cocon blanc » (LCD, p. 222) (« I woke warm and placid in my white cocoon » [TB], p. 220).

<sup>95</sup> Un sens d'identité qu'elle avait perdu à l'hôpital d'État où elle se sentait constamment épiée, ce dont témoigne les noms des docteurs qui la soignent : le docteur Pancréas, le docteur Syphillis (LCD, p. 191) ou encore le nom des patients, comme Mrs Mole (« grain de beauté » en anglais). L'identité d'Esther a également été bouleversée, à son arrivée à la clinique du docteur Nolan, par la prise de beaucoup de poids, qui lui donne l'air enceinte (LCD, p. 204 [TB], p. 202).



qu'elle est parvenue à se soustraire, du moins partiellement, à la hiérarchie des sexes et des genres qui a cours dans la *suburbia*.

Toutefois, au sein même de la clinique où, je l'ai dit, une société de femmes se met en place, la même logique sacrificielle qui dominait dans la *suburbia* persiste. L'étrangère, c'est désormais Joan, qu'Esther repousse lorsqu'elle vient lui dire qu'elle l'aime (*LCD*, p. 233-234 [TBJ, p. 231-232]). Contrairement à l'héroïne, dans cet univers à part et différent du monde réel, Joan n'a pas sa place et finit par se pendre (*LCD*, p. 250 [TBJ, p. 248]). Même dans l'organisation parallèle de la clinique, la menace d'indifférenciation qu'elle représente avec son homosexualité n'est pas acceptable. La mort de Joan, présentée comme le double d'Esther, traduit l'échec de la réinvention sociale qui a permis à l'héroïne d'être relativement libre. Victime à son tour de ce qui s'apparente à une forme d'aveuglement mimétique, Joan succombe à la persécution qui a finalement épargné Esther.

#### 4.3.6 « A ritual for being born twice »

Les dernières pages du roman relatent la rentrée prochaine au collège d'Esther et son entretien, présenté sous des auspices plutôt positifs (en raison, notamment, de la présence du docteur Nolan), pour quitter la clinique. Après sa deuxième série d'électrochocs, Esther dit sentir que la cloche de détresse s'est levée au-dessus d'elle. C'est sur l'image d'un « ritual for being born twice » (c'est-à-dire d'un rite pour la renaissance) que se referme *The Bell Jar*.

En outre, le fait même de l'existence du roman, dont Esther est seule narratrice, semble indiquer que celle-ci a retrouvé sa propre voix et la possibilité d'écrire. La mention au début du texte de son bébé permet même de penser qu'Esther est parvenue à réconcilier les deux dimensions de sa vie. Toutefois, plusieurs éléments discordants laissent penser que la cloche de détresse n'a été levée que partiellement et provisoirement.

Premièrement, il est mentionné dans le roman que la bienfaitrice d'Esther, l'écrivaine Philomena Guinea, a connu une dépression similaire au sommet de sa carrière<sup>96</sup>. Le lecteur peut en tirer la conclusion qu'il n'y a pas d'issue au drame d'Esther, et que l'accalmie de la fin du roman n'est peut-être qu'une pause. C'est également ce qu'indique le personnage de Jay Cee, l'éditrice avec qui Esther travaille à New York, qui est peut-être mariée, mais qui ne semble pas avoir d'enfants – tout comme Philomena Guinea. Aucun modèle la précédant ne permet de croire que réconcilier les statuts d'écrivaine et de mère, comme elle semble l'avoir fait, est possible ou même acceptable. La multiplication de ces figures indique aussi que la norme est stricte et le malaise, général. C'est également ce que dit, autrement, l'image même du rite pour la renaissance : en se donnant naissance à elle-même, Esther commet un matricide symbolique. L'ordre qui condamne les mères semble toujours inchangé.

Le pessimisme s'accroît si l'on rapproche la situation d'Esther de celle de Nada. D'une certaine manière, la vie de Nada apparaît comme un avenir possible d'Esther : toutes deux ont en commun de venir d'un milieu relativement modeste, sont extrêmement brillantes et caressent des ambitions contradictoires aux yeux de leur communauté. Toutes deux ont un enfant et écrivent. Il n'est nulle part fait mention de l'identité du père de l'enfant d'Esther, mais aucun personnage masculin présenté dans le roman ne laisse présager l'existence d'un homme qui comprendrait ou soutiendrait Esther dans ses désirs.

De fait, dans le roman, les personnages les plus positifs sont féminins : le docteur Nolan, d'une part, et, d'une certaine manière, Joan. Si la première est synonyme d'une libération pour Esther, la seconde incarne l'échec d'une solidarité féminine qu'Esther refuse. Derrière ce choix de l'héroïne, il semble qu'elle se range, jusqu'à un certain point, du côté de l'ordre culturel. En d'autres termes, la renaissance d'Esther semble répéter les conditions de possibilité du drame qui l'ont conduite sous la cloche de détresse.

---

<sup>96</sup> « au sommet de sa carrière, elle aussi avait échoué dans un asile » (*LCD*, p. 197) (« at the peak of her career, she had been in an asylum as well » [*TBJ*, p. 194]).

#### 4.3.7 Conclusion

Premier texte du corpus à donner la parole à une sacrifiée, *The Bell Jar* démontre par l'exemple l'extraordinaire emprise idéologique de l'ordre socioculturel dominant. De fait, à l'instar de son environnement, Esther se croit coupable. À l'appui du suicide de Joan et, plus largement, par métonymie, le lecteur peut alors déduire que les autres figures maternelles – au sens large – du roman tendent également à l'autopersécution et à l'autodestruction. Mieux, l'aveuglement mimétique est toujours à l'œuvre dans le récit postérieur que signe Esther. Même plusieurs années plus tard, le « je » narrant d'Esther représente le « moi » narré sous la forme d'une monstruosité et d'une culpabilité saisissantes. À mon sens, c'est principalement dans cette démonstration que le roman de Plath se distingue des autres textes du corpus que j'ai étudiés jusqu'ici.

Toutefois, à l'instar du « Torrent », d'*Expensive People*, de *La Belle Bête* et d'*Un barrage contre le Pacifique*, *The Bell Jar* laisse transparaître des failles dans la construction des étrangetés, de surface comme profondes, qui traversent le texte. Davantage qu'une généalogie sacrificielle verticale, c'est une généalogie horizontale que représente Plath, au moyen de la multitude de figures de sacrifiées du roman. De fait, toutes les femmes et les mères du roman semblent, d'une manière ou d'une autre, être la cible d'un sacrifice ou d'un autosacrifice. Malgré, ou plutôt, du fait même de leur appartenance à leur communauté, comment ne pas voir dans la figure de Mrs Greenwood ou de Mrs Willard des sacrifiées de la *suburbia* ? Vecteurs de la propagande qui les condamne, elles apparaissent toutes deux comme les agentes de l'ordre socioculturel que la révolte d'Esther menace.

En d'autres termes, c'est une nouvelle figure du matricide que développe le texte de Plath. Comme le montrent clairement les tentatives de suicide d'Esther, associées qu'elles sont à la maison et au corps maternels, c'est la « condamnée du système » qu'elle veut détruire en elle – celle qui n'a d'autre choix que de répéter le modèle de Mrs Greenwood ou celui de Valerie, la lobotomisée de Caplan (*LCD*, p. 202 [*TBJ*, p. 205]). Sans doute pourrait-on mettre dans la bouche de la mère d'Esther les mots de cette dernière, lorsqu'elle raconte les suites de son opération : « Je ne suis plus jamais en colère, avant j'étais tout le temps

furieuse. [...] Je ne m'en vais pas... je me plais ici » (*LCD*, p. 205)<sup>97</sup>. Avec la figure tragique et terrifiante de Valerie, Plath pose implicitement la question du libre-arbitre et de l'autosacrifice féminins dans la *suburbia*. C'est peut-être dans cette logique qu'il faut entendre l'annonce brève de ce qu'Esther a désormais embrassé la maternité au début du roman. Alors, l'adulte qu'est devenue Esther semble s'être rangée du côté des autres mères du texte : la difforme Dodo, les insignifiantes Mrs Greenwood et Mrs Willard, et la démente Mrs Tomolillo – seule Joan, semble-t-il, en se donnant la mort, est parvenue à échapper à ce destin.

#### 4.3 *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir (1966)

##### 4.3.1 État de la question

À l'inverse de *The Bell Jar*, ou même des *Mandarins* (1954) qui avaient été lus par plusieurs comme partiellement autobiographiques<sup>98</sup>, *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir ne semble aucunement fondé sur des événements réels de la vie de son auteure. Ce sera une nouvelle fois la question du féminisme de l'auteure qui prévaudra dans ce dernier état de la question.

<sup>97</sup> « I'm not angry any more. Before, I was always angry. [...] I'm not leaving. [...] I like it here » (*TBJ*, p. 202).

<sup>98</sup> « Voici que rebondit la Défense de *L'Homme révolté* alors qu'on pensait la longue querelle née de la publication de l'essai camusien, révolue. C'est Simone de Beauvoir avec ses *Mandarins* (1954) qui la relance à sa façon avec ses personnages où l'on reconnaît sans peine Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Sans vouloir relancer cette querelle, on peut toutefois remarquer que Simone de Beauvoir n'était pas la mieux placée pour avoir l'objectivité nécessaire pour brosser un tableau réaliste de l'époque et de leurs relations » (*Le Libertaire*, décembre 1954).



De fait, aujourd'hui comme au moment de la parution des *Belles Images*, dix-sept ans après la publication du *Deuxième Sexe*, Beauvoir y est encore irréductiblement associée. Toutefois, le roman qui m'intéresse divise la critique selon une ligne claire : d'un côté, ceux qui voient dans *Les Belles Images* une mise en scène de la théorie féministe du *Deuxième Sexe*, et, de l'autre, ceux qui le décrivent comme un texte léger destiné aux lectrices du magazine *Elle*. Comme le rappelle Raija Nyarku,

*Les Belles Images* de Simone de Beauvoir, publié en 1966, se prête à plusieurs lectures. Traditionnellement, le roman a été lu comme une condamnation de la société bourgeoise parisienne des années 60, une illustration des tensions de la vie urbaine dans les pays occidentaux industrialisés, ou encore une histoire écrite pour la presse féminine (Nyarku, 1992, p. 55).

Si cette dernière lecture n'a pas été revendiquée par un grand nombre de critiques littéraires, la polysémie du texte n'en fait pas moins débat, et notamment quand *Les Belles Images* est rapproché du *Deuxième Sexe*. Selon Marc Bertrand,

*Les Belles Images* sont encore fortement reliées [*sic.*] à la thèse centrale du *Deuxième Sexe* selon laquelle la condition première de la libération de la femme réside dans l'indépendance économique, par le travail rémunéré équitablement, par l'accès aux professions ; ensuite, que tout combat féministe passe par une solidarité avec les hommes en vue de la lutte pour une société socialiste, juste et égalitaire, et de ce fait libératrice pour les unes comme pour les autres (Bertrand, 1992, p. 49).

Toutefois, Bertrand précise cette position en l'amendant, notamment au sujet de la présentation qu'il juge « dénigrante » des personnages masculins. Selon Bertrand, ce choix de Beauvoir « ainsi que la tension dans les rapports masculins-féminins mis en scène dans *Les Belles Images* sont très éloignées du souhait de transparence et d'amitié sur lequel se terminait *Le Deuxième Sexe* » (Bertrand, *op. cit.*, p. 51).

Ramenant la question centrale du rôle de l'écrivain et pour saisir les enjeux des *Belles Images*, Mary Lawrence Test fait appel au questionnement de Beauvoir dans le dossier « Que peut la littérature ? ». Citant le précepte de Beauvoir selon lequel la littérature « doit nous

rendre transparents les uns aux autres dans ce que nous avons de plus opaque » (Beauvoir, 1965, p. 92), Test conclut que « [l]e miroir qu'est l'œuvre de Simone de Beauvoir nous propose une image parmi les plus fidèles et les plus authentiques, car il se transcende et évoque le monde dans toute sa dimension humaine » (Test, 1994, p. 28). Dans cette perspective, Beauvoir ne trahit pas ses positions du *Deuxième Sexe*, mais, plutôt que plier le réel à ses ambitions sociales, elle en rend compte dans toute son imperfection et ses échecs humains et relationnels.

Plus précisément, la représentation des figures maternelles chez Beauvoir fait question. Ici encore, il est difficile de dissocier les fictions de Beauvoir de ses travaux théoriques, où elle a pris position de manière tranchée sur la nature et le statut de la maternité. On songe, par exemple, à sa définition de la grossesse comme d'un « drame qui se joue chez la femme entre soi et soi ; elle la ressent à la fois comme une richesse et une mutilation » (Beauvoir, 1949, p. 155-156). Rappelons par ailleurs que les premières pages du *Deuxième Sexe* sur la maternité ne portent que sur la contraception et l'avortement. À ce titre, Diane Lamoureux définit le corps féminin de la théorie beauvoirienne en ces mots :

[L]e corps est le territoire de l'oppression et cette oppression se matérialise dans l'enfant qui signifie à la mère la non-appartenance de son corps puisqu'il s'y déroule des choses, une vie qui n'est pas la sienne propre. Le corps féminin, voué à la maternité est également voué à l'aliénation. Le fœtus, par sa croissance même symbolise l'inertie de la chair féminine, il représente la vie qui devra en être expulsée pour se manifester dans sa plénitude (Lamoureux, 1999, en ligne).

Toutefois, l'étude de Lamoureux porte exclusivement sur *Le Deuxième Sexe*, et il serait périlleux et réducteur de lire les romans de Beauvoir comme une simple mise en scène de ses positions théoriques. De toute évidence, les fictions et les œuvres théoriques sont liées, mais, à mon sens, chacune mérite d'être lue également comme création à part. Il n'en reste pas moins que dans toutes les productions de Beauvoir, le père est traditionnellement associé aux affaires de l'esprit, tandis que, comme dans la pensée patriarcale, la mère est confinée dans la matérialité (Huston, 1990, p. 122-123). Huston en trouve les traces jusque chez la

Beauvoir de la maturité, dans son rapport avec Sartre, qu'elle analyse comme l'attente d'une renaissance. Ainsi, selon Huston,

[l]e souci obsédant de Simone de Beauvoir a été justement de « coïncider avec elle-même » —et avec Sartre. Voilà, à mon avis, la véritable raison pour laquelle, dans leur couple, un enfant était littéralement impensable. Non parce qu'il aurait détourné ces créateurs de leur œuvre, mais parce qu'il aurait été *l'ombre dans le miroir*. L'absolument neuf. La chose qui ne se serait jamais laissée capter dans les livres, plaquer sur la page, dire dans la transparence ; qui aurait marqué l'échec du mythe de la jumeauté sur lequel était fondée leur entente (Huston, *op. cit.*, p. 141).

Dans une optique qui cherche à faire la part de la fiction de Beauvoir, Yolanda Patterson pose l'œuvre beauvoirienne au complet comme une « démystification de la maternité » (« demystification of motherhood »). C'est d'ailleurs le titre de deux de ces travaux (1986, 1989). Selon Patterson, il ne suffit pas d'isoler une mère de fiction ; il faut les observer toutes pour saisir les enjeux de l'œuvre de Beauvoir. C'est à ce titre qu'elle écrit que

[d]ans les personnages que Simone de Beauvoir a créés, elle a exploré les extrêmes des différentes approches d'éducation des enfants. Elle a analysé sa propre ambivalence devant le mélange d'amour et de domination avec lequel sa mère l'a élevée, ainsi que sa rage devant la possessivité manipulatrice de la mère prétendument bien intentionnée de Zaza Mabile. Elle a observé avec un œil clinique les effets d'une surabondance de dévotion maternelle sur le respect et la perception de soi des femmes adultes.

(In the characters Simone de Beauvoir created, she explored the extremes of varying approaches to the raising of children. She worked through her ambivalence about the mixture of love and domination with which her own mother brought her up as well as her rage at the manipulative possessiveness of Zaza Mabile's supposedly well-intentioned mother. She observed with a clinical eye the effect of an overabundance of maternal devotion on the self-respect and sense of identity of mature women [Patterson, 1986, p. 105].)

À l'issue de cette analyse, Patterson conclut que, sous toutes leurs formes souvent contradictoires (et on le verra tout particulièrement dans le cas des *Belles Images*), les mères de fiction de Beauvoir se font

les porte-paroles éloquents des mises en garde répétées de l'auteur sur les dangers qu'il y a à concentrer toute son énergie sur son mari et ses enfants. Avec *Le Deuxième Sexe* et les volumes de son autobiographie, les romans et les nouvelles de Simone de Beauvoir constituent un immense pas vers la démystification de la maternité.

(eloquent spokeswomen for the author's repeated warnings about the dangers of concentrating all of one's energy on one's husband and children. Along with *The Second Sex* and the volumes of her autobiography, Simone de Beauvoir's novels and short stories constitute a giant step toward the demystification of motherhood [*ibid.*].)

Dans cette perspective, Patterson parvient à poser une complémentarité de la fiction et de la théorie de Beauvoir en tenant compte de la singularité de chacune de ses œuvres.

Pour terminer, disons un mot des analyses qui ont été proposées à ce jour du rapport mère-fille dans la fiction de Beauvoir. Dans un article passionnant, riche de multiples références à des travaux féministes, Triantafyllia Kadoglou analyse le rapport entre Dominique et Laurence comme le lieu d'un vide :

*Les Belles Images* est le roman qui scrute de façon claire et très habile le vide et l'insatisfaction de femme émanant de la relation ambivalente et le plus souvent désastreuse entre la mère et sa fille. En laissant derrière *le blanc de Delphes* et en redescendant le fil du temps, là, *au paysage rouge de Mycènes* où le temps et l'espace -- loin de toute conception quotidienne -- semblent interagir avec des manières bizarres et exotiques, donc être irréductiblement liés entre eux, Simone de Beauvoir donne à voir, à travers ce lieu archétypal, la structure commune d'un espace-temps continu. Car elle reproduit, à travers Laurence et son milieu familial et social, cet orage qui éclate, tôt ou tard entre Jocaste et sa fille en l'absence de Laïos, *le père tué*. Elle déterre également, sous les vestiges mycéniens, la haine qui se déclenche entre Clytemnestre et sa fille par rapport à



Agamemnon, *le père assassiné*, faisant entendre par la bouche de ses héroïnes un nouveau langage préœdipien, original et émotionnel (Kadoglou, 2007, en ligne).

Selon Kadoglou, en dévoilant ce vide, Beauvoir met en garde contre cette logique et cherche à l'enrayer.

C'est également le sens que Nyarku donne à la scène de la petite fille qui danse en Grèce dans *Les Belles Images*. Selon Nyarku,

[l]e récit présente une série de doubles – un continuum de filles qui sont condamnées à répéter le discours du père. Catherine, la fille de Laurence, sera progressivement transformée de la fille qui danse en statue. Laurence elle-même est en train de devenir la femme-statue qu'est sa mère Dominique (Nyarku, 1992, p. 58-59).

Toutefois, selon Nyarku, la fin du roman ouvre le champ d'une autre relation possible. Quand Laurence s'oppose à ce que Catherine revoie la psychologue, la relation mère-fille renaît et se recompose d'une manière nouvelle. À ce titre, le roman fonctionnerait comme le passage d'un ordre ancien – celui que dénonce *Le Deuxième Sexe* – à un autre ordre, celui où mère et fille créeraient, ou tenteraient de créer, un autre système qui ne serait plus celui du vide et de la pétrification.

Maintenant que nous avons fait un point rapide sur les travaux critiques portant sur *Les Belles Images* dans une perspective proche de celle de cette étude, procédons à la lecture sacrificielle de ce texte de persécution et d'autopersécution où deux voix se rencontrent et dialoguent.

#### 4.3.2 La *suburbia* à la française : indifférenciation dans la haute société parisienne

Je l'ai dit, l'originalité du roman de Beauvoir est qu'il met en place une narration alternée entre le « je » de Laurence et la troisième personne du singulier, dans un texte où domine le présent. Dès l'incipit *in medias res*, ces deux voix convergent et concordent pour créer une impression de foisonnement de paroles et de gens indistincts les uns des autres :

« C'est un mois d'octobre... exceptionnel », dit Gisèle Dufrène ; ils acquiescent, ils sourient, une chaleur d'été tombe du ciel gris-bleu – Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? – ils caressent leurs regards à l'image parfaite qu'ont reproduite *Plaisir de France* et *Votre Maison* : la ferme achetée pour une bouchée de pain – enfin, disons, de pain brioché – et aménagée par Jean-Charles au prix d'une tonne de caviar (*LBI*, p. 7).

Derrière ce « ils » sans antécédent ni référent, le flou et l'indifférenciation dominant. Or, les pages suivantes confirment en l'amplifiant cette impression d'uniformité, et notamment par la mise en place d'un procédé récurrent, qui consiste à postuler que la situation se joue dans un autre contexte :

(Juste en ce moment, dans un autre jardin, tout à fait différent, exactement pareil, quelqu'un dit ces mots et le même sourire se pose sur un autre visage : « Quel merveilleux dimanche ! ») (*LBI*, p. 7-8).

Un procédé que l'on retrouve ici, notamment :

(Est-ce qu'en cet instant, dans un autre coin de la galaxie, un autre Lucien, une autre Laurence disent les mêmes mots ? Surement en tout cas dans des bureaux, des chambres, des cafés, à Paris, Londres, Rome, New York, Tokyo, peut-être même à Moscou.) (*LBI*, p. 32-33).

Malgré la différence qu'ils présentent dans la forme de l'énonciation (affirmative, dans le premier, et interrogative dans le second), ces deux passages fonctionnent selon un procédé unique, qui consiste à faire s'équivaloir, par juxtaposition, l'identique et l'extrêmement singulier. Ainsi, les expressions « tout à fait différent, exactement pareil » et « un autre Lucien, une autre Laurence » fondent en une qualité et une nature uniques ce qui, précisément, ne peut pas l'être. Aux yeux de Laurence, l'individuel semble nié.

Comme le dit également la dernière citation, l'inerte et l'humain reçoivent le même traitement d'indifférenciation. Que la perspective émane du « je » de Laurence ou de la troisième personne du singulier, à plusieurs reprises, le texte superpose divers personnages au point qu'ils semblent ne faire qu'un :

Autour d[*e* Laurence] on parle du suicide manqué de Jeanne Texcier. Une cigarette dans la main gauche, la main droite ouverte et levée comme pour prévenir les interruptions, Dominique dit, de sa voix autoritaire et bien timbrée : « Elle n'est pas tellement intelligente, c'est son mari qui a fait sa carrière, mais tout de même, quand on est une des femmes les plus en vue de Paris, on ne se conduit pas comme une midinette ! »

Dans un autre jardin, tout à fait différent, exactement pareil, quelqu'un dit : « Dominique Langlois, c'est Gilbert Mortier qui a fait sa carrière » (*LBI*, p. 8-9).

Dans ce parallélisme, du fait de la répétition exacte de la construction « c'est [...] qui a fait sa carrière », Jeanne Texcier et Dominique sont devenues des doubles l'une de l'autre.

Or, par la double perspective énonciatrice, le texte va également plus loin en étendant aux émotions et au caractère des personnages cette indifférenciation qui, jusqu'alors, s'appliquait seulement aux aspects extérieurs de leur vie (comme la carrière, dans l'exemple précédent). De fait, tous semblent exister dans un mimétisme extrême, sans avoir d'opinion : ainsi, ils se contentent de répéter ce que d'autres ont dit avant eux (« depuis qu'elle regarde les journaux Laurence a remarqué que souvent dans les conversations les gens récitaient les articles. Pourquoi pas ? Il faut bien qu'ils puisent leurs informations quelque part » [*LBI*, p. 93]). De même, Laurence trouve de grandes ressemblances entre son mari, Jean-Charles, et son amant, Lucien, lesquels lui apparaissent semblables au point qu'elle se pose la question : « Pourquoi Jean-Charles plutôt que Lucien ? » (*LBI*, p. 65). Dans cette interrogation, l'interchangeabilité des deux hommes est posée grammaticalement, autour de la conjonction « plutôt que », et appuyée par l'absence de verbe qui permettrait de situer un ou plusieurs aspects de leur ressemblance : cette identité des deux hommes semble, non pas relative, mais absolue. En d'autres termes, dans la double perspective du texte, toutes les différences semblent s'être annulées dans un mouvement qui rappelle la multiplication des jumeaux de la violence girardiens, entre qui « il n'y a pas la moindre différence sur le plan de l'ordre culturel [et] parfois une ressemblance extraordinaire sur le plan physique » (1972, p. 365).

C'est également ce que constate une collègue de Laurence, Mona, quand elle rencontre Jean-Charles pour la première fois :

- C'est marrant, dit Mona.
- Quoi?
- C'est marrant ce que ton mari ressemble à Lucien.
- Tu rêves ! Lucien et Jean-Charles, c'est l'eau et le feu.
- Pour moi c'est deux gouttes d'eau (*LBI*, p. 69).

Ici, à la ressemblance de caractère des deux hommes, que Laurence avait elle-même posée quatre pages plus haut, s'ajoute une seconde ressemblance d'ordre physique, définie par Mona. Peu après, cette impression d'escalade dans l'indifférenciation atteint son apogée lorsque Laurence étend l'idée d'interchangeabilité au genre humain au complet : alors qu'elle vient de quitter Lucien, elle le console en lui disant « [u]ne de perdue... C'est tellement interchangeable, les gens » (*LBI*, p. 112). Aux yeux de Laurence, les différences semblent s'être toutes annulées.

Toutefois, face à cette uniformité, la double perspective narrative distingue trois figures : le père de Laurence, Dominique et, enfin, Laurence elle-même. Examinons de plus près la construction de ces étrangetés contrastées.

#### 4.3.3 Les étrangers des *Belles Images*

Dans l'uniformité absolue que Laurence constate dans son entourage, les deux voix narratives que constituent le « je » de Laurence et la troisième personne du singulier qui la désigne également s'entendent pour distinguer nettement une figure : le père de Laurence. Sans nom ni prénom, ce dernier fait l'objet d'un culte presque religieux de la part de sa fille :

Ce qu'elle a cru retrouver chez Jean-Charles, chez Lucien, lui seul le possède : sur son visage, un reflet de l'infini. Être à soi-même une présence amie, être un foyer qui rayonne de la chaleur. Je me donne le luxe d'avoir des remords, je me



reproche de le négliger, mais c'est moi qui ai besoin de lui. Elle le regarde, elle se demande quel est son secret et si jamais elle le découvrira (*LBI*, p. 36).

En négatif de l'image qu'elle a des autres, ce père qui « accède au surnaturel » (*LBI*, p. 14) est élevé au rang de quasi divinité. De fait, par le regard de Laurence, c'est une figure en rupture complète d'avec les autres personnages de l'univers du roman qui s'élabore. Plus précisément, le père de Laurence apparaît comme une antithèse absolue des autres personnages. Là où ces derniers sont matérialistes, comme l'illustre le tableau de leur discussion sur les détails triviaux de leur équipement technologique (*LBI*, p. 12-13) ou de leurs vacances hors de prix (*LBI*, p. 9-10), le père loue le mérite des plus démunis et de « certaines communautés très pauvres »

où les techniques n'ont pas pénétré, que l'argent n'a pas corrompues. Là les gens connaissent un austère bonheur parce que certaines valeurs sont préservées, des valeurs vraiment humaines, de dignité, de fraternité, de générosité, qui donnent à la vie un goût unique (*LBI*, p. 84).

Ce goût « unique » s'oppose diamétralement au snobisme uniforme des « autres » de la haute bourgeoisie parisienne. De même, contrairement au point de vue consumériste de ces derniers<sup>99</sup>, le père appelle à une

révolution morale, et non pas sociale ni politique ni technique, [qui] ramènerait l'homme à sa vérité perdue. Du moins peut-on opérer pour son compte cette conversion : alors on accède à la joie, malgré ce monde d'absurdité et de désordre qui nous cerne (*LBI*, p. 85).

Présentant le visage d'une simplicité et d'un sens moral en contraste net avec le prosaïsme du consumérisme déchaîné qu'incarne l'entourage de Laurence, le père tranche complètement<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> L'opposition entre le père et les autres est explicite : après les deux pages que passent les amis de Dominique et Gilbert à discuter des chaînes hi-fi (*LBI*, p. 12-13), le texte présente le père de la manière suivante : « [il] fouille dans ses disques. Pas d'installation haute fidélité, mais un grand nombre de disques choisis avec amour » (*LBI*, p. 35).

Face à l'extériorité et au détachement absolu du père, la double perspective de la narration construit l'image opposée d'une étrangère de l'intérieur : la mère. Inverse exacte du père, la mère de Laurence, Dominique, semble non seulement appartenir sans retenue au monde des autres, mais en plus y être « triomphante » (*LBI*, p. 72). Ainsi, c'est dans sa maison de campagne, en compagnie de son richissime amant, Gilbert<sup>101</sup>, qu'elle apparaît la première fois, au début du roman (*LBI*, p. 7-20). Présentée comme ayant fait une brillante carrière à la radio, Dominique incarne une forme de perfection et de réussite que dit clairement le texte : elle est « [l]a parfaite, l'idéale image d'une femme qui vieillit bien » (*LBI*, p. 16).

Toutefois, parallèlement au tableau de cette appartenence sans faille à la haute bourgeoisie, la double perspective de la narration prête à Dominique ce qui s'apparente à des signes d'étrangèreté girardienne<sup>102</sup>. Ces derniers commencent, subtilement, dès son nom, de deux manières différentes. Premièrement, son prénom épïcène évoque une hybridité sexuelle et générique. En outre, son nom de famille (« Langlois ») la désigne comme littéralement étrangère dans sa communauté, tout particulièrement pour la France des années 1960<sup>103</sup>. Outre son identité sociale d'étrangère que souligne son nom, Dominique est également décrite comme marquée par un physique où est inscrite sa différence. De fait, dans le monde lisse et parfait qu'elle habite, son cou dit son âge, la « maladie » et les « coups durs » qu'elle a « encaissé[s] » (*LBI*, p. 16). Or, cette étrangèreté physique en évoque une seconde : les « coups durs » qu'a encaissés Dominique trahissent le fait que, par sa naissance, la mère de Laurence n'a pas sa place dans la haute bourgeoisie. De fait, le texte le dit clairement, pour occuper sa place enviable parmi les puissants, elle a dû « [se tailler] son chemin dans la vie à coups de hache, écrasant, écartant tout ce qui la gênait » (*LBI*, p. 71) et « à la force des

<sup>100</sup> Au point que la définition proposée de la mère dans *Un barrage contre le Pacifique*, « intacte, solitaire, vierge de toute familiarité avec les puissances du mal, désespérément ignorante du grand vampirisme [...] qui n'avait pas cessé de l'entourer » (*UBCP*, p. 25) pourrait lui convenir à la perfection.

<sup>101</sup> « personne n'ignore qu'il dirige une des deux plus grandes sociétés de machines électroniques du monde, ni son rôle dans la création du Marché commun » (*LBI*, p. 18).

<sup>102</sup> Le mot « étrangère » apparaît d'ailleurs pour la désigner dans le texte (*LBI*, p. 17).

<sup>103</sup> Rappelons que de Gaulle repousse à deux reprises (en 1963 et 1967) la demande d'entrée du Royaume-Uni dans la Communauté économique européenne, au nom des liens historiques qu'entretient le pays avec les États-Unis. C'est à ce titre qu'il surnomme l'Angleterre « le cheval de Troie des États-Unis ».

poignets, en travaillant comme un cheval, en piétinant ceux qui la gênaient » (*LBI*, p. 9). Cette répétition du motif de la gêne montre tout à la fois la hargne de Dominique et l'étendue de ses efforts, qui indiquent, en creux, son extrême étrangeté dans la société riche et influente où elle évolue.

À ces premières marques de sélection victimaire, la double perspective narrative en ajoute d'autres, qui accentuent l'impression d'hybridité du personnage, et notamment par son animalisation. De fait, à deux reprises, elle est assimilée à une langouste :

Sa souffrance même ne l'humanise pas. C'est comme d'entendre grincer une langouste, un bruit inarticulé, n'évoquant rien, sinon la douleur toute nue. Bien plus intolérable que si on pouvait la partager (*LBI*, p. 52).

Des langoustes grincent dans [les oreilles de Laurence] ; un affreux bruit de souffrance inhumaine (*LBI*, p. 97).

L'image de la langouste, soit d'un animal dur et froid, semble dire l'hybridité de Dominique, mi-femme, mi-bête. Or, la déshumanisation du personnage ne s'arrête pas là : selon Laurence, « [l]e verbe aimer dans sa bouche a quelque chose d'obscène » (*ibid.*). Animale, cette femme à qui les émotions humaines ne vont pas est associée à une différence extrême et inquiétante.

Cependant, à l'instar de Nada, Dominique est présentée comme cherchant à ressembler aux autres et à s'intégrer dans le milieu où elle évolue en étrangère, au prix d'un mimétisme où son identité et sa subjectivité disparaissent. C'est ce qu'exprime clairement la question que formule Laurence, comme en leitmotiv : « Qui imite-t-elle ? » (*LBI*, p. 88 notamment). L'idée revient plus loin sous une autre forme plus radicale, pour associer le mimétisme à un néant identitaire de la figure maternelle : « Derrière les images qui virevoltent dans les miroirs, qui se cache ? Peut-être personne du tout » (*LBI*, p. 16). Ici, il est question non plus seulement d'imitation, c'est-à-dire de disparition de la spécificité identitaire de la mère, mais de vide. À mon sens, cette annihilation de l'identité maternelle peut être lue comme un matricide symbolique. Or, cette question est également posée par la bouche du père :

– Qui imite-t-elle en ce moment ?

C'est une scie, entre eux, cette question que posait Freud à propos d'une hystérique. Le fait est que Dominique imite toujours quelqu'un (*LBI*, p. 34).

En d'autres termes, non seulement le caractère imitatif du comportement de Dominique est visible pour plusieurs personnages, mais, de plus, ce dialogue de Laurence et de son père crée l'impression d'un consensus, dans la complicité de la fille et du père, qui se fait aux dépens de la mère, présentée comme en tiers irréductiblement distinct.

La double perspective de la narration crée un lien de continuité entre la mère et la fille, par le biais de ce même motif du vide et du néant :

Elle a toujours été une image. Dominique y a veillé, fascinée dans son enfance par des images si différentes de sa vie, tout entière butée – de toute son intelligence et son énorme énergie à combler ce fossé. (Tu ne sais pas ce que c'est que d'avoir des souliers déchirés et de sentir à travers ta chaussette qu'on a marché sur un crachat. Tu ne sais pas ce que c'est d'être toisée par des copines aux cheveux bien lavés et qui se poussent du coude. Non, tu ne sortiras pas avec cette tache sur ta jupe, va te changer.) Petite fille impeccable, adolescente accomplie, parfaite jeune fille. Tu étais si nette, si fraîche, si parfaite... dit Jean-Charles (*LBI*, p. 21-22).

Dans cet extrait, Laurence recourt, pour se décrire, à l'idée d'une monodimensionalité, mais aussi de l'inerte. Mais, fait remarquable, dans cet extrait, non seulement le vide semble être transmis de mère en fille, mais, de plus, la mère est accusée d'être responsable de cette transmission, qui est synonyme de désubstantiation identitaire. Plus largement, le texte esquisse un rapprochement net entre la mère et la fille, de plusieurs manières. C'est d'abord par contraste avec d'autres personnages que Dominique et Laurence se ressemblent. Ainsi, contrairement à sa sœur Marthe, dévote, butée et sans autre horizon que la domesticité<sup>104</sup>, Laurence, mère de deux filles et femme qui travaille, apparaît comme une sorte de double de

<sup>104</sup> Il est à noter que la première description de Marthe n'est pas sans rappeler celle de Dodo Conway. Elle aussi incarne une forme de béatitude naïve et satisfaite : « La tête rejetée en arrière, un sourire figé sur ses lèvres, elle marche d'un pas allègre : une sainte, ivre du joyeux amour de Dieu, c'est le rôle qu'elle joue depuis qu'elle a trouvé la foi » (*LBI*, p. 9).



Dominique<sup>105</sup>. Par ailleurs, la mère et la fille semblent se compléter dans la logique de doubles inversés : là où Dominique est surdéterminée par son corps qui trahit son caractère hybride et transgressif, Laurence n'est l'objet d'aucune description. Enfin, à plusieurs reprises, la fille est représentée dans la répétition exacte du modèle maternel : par exemple, de la même manière que Dominique interdisait à sa fille de sortir dans la rue avec des vêtements tachés (*LBI*, p. 22), Laurence tente d'empêcher Brigitte, l'amie de sa fille, de sortir avec une jupe abimée<sup>106</sup>. Dans le rapprochement de ces deux épisodes, tout se passe comme si, à son insu, la fille agissait par imitation de sa mère.

Toutefois, comme Esther, Laurence s'auto-représente en rupture avec les autres. Mais contrairement à l'héroïne de Plath qui, jusqu'à un certain point, tente de se fondre dans la *suburbia*, chez Beauvoir, la fille affiche une différence radicale et permanente<sup>107</sup>. De fait, c'est en témoin distant d'une communauté à laquelle elle appartient par sa naissance, son mariage et sa profession que Laurence perçoit son entourage. « [I]ndifférente, distante, comme si elle n'était pas des leurs » (*LBI*, p. 18), elle promène un regard d'incompréhension sur le milieu de la haute bourgeoisie parisienne.

À examiner de plus près le rapport de dissociation de Laurence d'avec le reste du monde, il apparaît que ce dernier fonctionne sur un double mouvement de recomposition du réel (qu'elle juge comme irréductiblement étranger à elle) et de décomposition paradoxale de ce réel recomposé. Premièrement, et les expressions d'indifférenciation citées plus haut le disent bien, Laurence envisage les choses et les gens comme identiques, interchangeables. Dans la question « [q]u'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? » (*LBI*, p. 7), l'opposition

<sup>105</sup> Le père de Laurence fait explicitement ce rapprochement : « Ta mère et toi vous faites de brillantes carrières ; mère de famille, c'est bien terne : alors elle mise sur la sainteté » (*LBI*, p. 105).

<sup>106</sup> « — Il est tout de même temps que vous rentriez. Mais attendez, je vais faire un point à votre jupe.

Ses oreilles sont devenues toutes rouges :

— Oh ! ce n'est pas la peine.

— Mais si, c'est vilain.

— Je la raccommode en rentrant.

— Laissez-moi au moins arranger l'épingle » (*LBI*, p. 55).

Dans ce passage, Laurence insiste trois fois ; plus tard (*LBI*, p. 78), elle grondera Brigitte qui a oublié de recoudre sa jupe.

<sup>107</sup> Une phrase du roman détonne : « Jean-Charles, c'est un autre moi-même » (*LBI*, p. 104) : pour la première et dernière fois ici, Laurence s'identifie comme ayant un double.

tranchée entre la première personne du singulier et les « autres » – expression qui semble désigner le reste du monde au complet –, exprime la profondeur de la différence que Laurence perçoit entre son environnement et elle. Chez Beauvoir, la fille confond « avoir » et « être » dans un mouvement qui l'isole et la retranche de la communauté humaine à laquelle elle devrait appartenir. Face à son « je », le monde semble fait d'une pièce, comme l'exprime notamment la juxtaposition d'éléments en asyndète :

[...] les roses contre le mur de pierre, les chrysanthèmes, les asters, les dahlias  
« les plus beaux de toute l'Île-de-France », dit Dominique ; le paravent et les  
fauteuils bleus et violets – c'est d'une audace ! – tranchent sur le vert de la  
pelouse, la glace tinte dans les verres [...]

Ici, aucun verbe de perception ne rattache Laurence à ce qu'elle observe. Tout défile devant elle en fragments et demeure irréductiblement distinct d'elle, sans qu'elle comprenne ou saisisse ce qu'elle voit. Appliquée à ces proches, cette distanciation prend la forme d'un questionnement laissé sans réponse sur la cause et les motivations qui servent de moteurs aux autres : « Pourquoi prennent-ils tant de plaisir à se mettre en pièces les uns les autres ? » (*LBI*, p. 9). Derrière ce pluriel auquel Laurence associe tous les autres, l'impression se crée d'une fonte identitaire de tous, en rupture totale avec la singularité de Laurence, marquée par le détachement et la distance.

Une deuxième forme de dissociation fonctionne exactement à l'inverse de la première : après avoir figé le monde qui l'entoure dans une indifférenciation où l'identité de toutes choses et tous êtres semble être posée sans équivoque, Laurence se livre à un mouvement de décomposition du réel qui l'entoure. Publicitaire, elle a pour métier la création d'images attrayantes pour ses clients, destinées à faire vendre un ou plusieurs produit(s). Devenue sceptique par déformation professionnelle<sup>108</sup>, Laurence doute de la réalité des êtres, des sentiments et des choses. Ainsi, elle affirme qu'« [o]n croit tenir à un homme : on tient à une certaine idée de soi, à une illusion de liberté, ou d'imprévu, à des mirages » (*LBI*, p. 33). Fait intéressant, Laurence se laisse parfois persuader par ce que disent les différents « mirages »

<sup>108</sup> « Un des inconvénients du métier : elle sait trop comment se fabriquer un décor, il se décompose sous son regard » (*LBI*, p. 108) ou encore « (Est-ce vrai, ou est-ce que le métier déforme ?) » (*LBI*, p. 33).

qu'elle observe : à contempler Dominique et Gilbert, elle finit par les voir comme « un vrai couple » (*LBI*, p. 20). De même, quand elle est en voiture avec son mari, Jean-Charles, elle est tentée de croire aux « belles images » :

Ils se taisent. Le silence ressemble à une complicité ; il exprime un accord trop profond pour les mots. Illusion, peut-être. Mais tandis que la route s'engouffre sous les roues, que les enfants somnolent, que Jean-Charles se tait, Laurence veut y croire (*LBI*, p. 20).

Toutefois, ces deux exemples prouvent que, dans l'univers du roman, les images mentent toujours. De fait, le couple de Dominique et Gilbert est sur le point de se désagréger, et, dans la seconde partie de l'histoire, un accident (*LBI*, p. 101-104) fait éclater l'impression de bonheur et de sécurité que Laurence avait jusque-là ressentie en voiture. Comme l'exprime la double tension de recomposition et de décomposition du réel, Laurence se situe comme radicalement étrangère et seule, face à un « ils » qui englobe tout son entourage, à l'exception, je l'ai dit, de son père, qu'elle place au-dessus des autres, et de sa mère, qu'elle associe à l'imitation et au vide identitaire.

En d'autres termes, par le truchement de la double perspective narrative, le texte construit parallèlement trois étrangèretés. Toutefois, malgré les différences marquées des personnages entre eux, plusieurs points communs transparaissent entre la mère et la fille. Seul le père, présenté comme résolument en dehors de la société mondaine, semble se distinguer radicalement des autres. À l'inverse, Dominique et Laurence, qui, toutes deux, évoluent à l'intérieur du même milieu, présentent une continuité dans la différence d'avec leur entourage – une différence rejetée par la mère, qui cherche à se fondre parmi les autres, et, au contraire, assumée, jusqu'à un certain point, par la fille. Or, la suite du roman renverse cette configuration de départ de manière inattendue. Voyons plutôt.

#### 4.3.4 Des sacrifices parallèles

*Les Belles Images* est le récit de deux chutes : premièrement, Dominique est expulsée de la haute société parisienne, et, deuxièmement, Laurence plonge dans une dépression sévère et cesse de s'alimenter. En revanche, la troisième figure d'étrangèreté que le texte met en avant, c'est-à-dire le père, connaît progressivement une amélioration de son statut. De fait, la fin du roman révèle que l'étrangèreté paternelle était de surface : alors qu'il incarnait la différence face au snobisme indifférenciateur des autres (« Incapable d'une compromission, d'une manœuvre, indifférent à l'argent : unique » [LBI, p. 35]), à la première occasion qui se présente à lui, il joue le jeu de ce que Laurence identifie comme une course aux honneurs :

*Flatté*, lui qui regardait le monde de si haut avec un souriant détachement, lui qui savait la vanité de toutes choses et qui avait trouvé la sérénité par-delà le désespoir. Lui qui ne transigeait pas, il parlerait à cette radio qu'il accusait de mensonge et de servilité. Il n'était pas d'une autre espèce (l'auteure souligne, LBI, p. 180).

Comme Buddy, quoiqu'avec d'autres enjeux, le père de Laurence se révèle dans toute son hypocrisie. De fait, c'est faute de mieux, semble-t-il, qu'il vivait dans la sobriété et le détachement. Toutefois, à y regarder de plus près, plusieurs indices de son hypocrisie et de sa ressemblance avec les autres étaient présents dès le début du texte, dont certains étaient suggérés par Laurence elle-même. Ainsi, après avoir écouté les opinions de son père sur la pauvreté, elle conclut : « Au fond, ce que disent Lucien et papa ça se recoupe. Tout le monde est malheureux ; tout le monde peut trouver le bonheur : équivalences » (LBI, p. 85). Dès le premier tiers du roman, le mot d'« équivalences » évoque les affinités du père et des autres.

Alors que la position sociale du père de Laurence s'améliore (et notamment, par ce passage à la radio), Dominique fait l'expérience inverse en étant expulsée de son milieu. De fait, à cinquante et un ans, elle est éconduite par son amant, Gilbert, qui la quitte pour la fille d'une ancienne maîtresse. La fragilité de la position sociale de Dominique éclate alors, puisqu'avec le départ de son compagnon, elle perd tout. À mon sens, la révélation de la trahison de Gilbert, c'est-à-dire le dévoilement de sa fausseté et de sa malhonnêteté, peut



être identifiée comme *leiros*<sup>109</sup>. Dès que la nouvelle se sait, Dominique est abandonnée de tous<sup>110</sup>. En d'autres termes, la répudiation de Gilbert équivaut à un isolement complet de la protagoniste, et, immédiatement, l'unanimité s'installe contre Dominique. Elle-même l'exprime dans la tirade suivante : « C'est un salaud. Le roi des salauds. Sa femme aussi. Tous. Mais je me défendrai. Ils veulent ma peau : ils ne l'auront pas » (*LBI*, p. 113). Dans cet élargissement progressif qui part d'un seul et qui contamine tout le monde (« tous », « ils »), Gilbert semble littéralement absorbé par le plus grand nombre, dans un consensus qui rappelle le déroulement du sacrifice girardien, lors duquel « la cité entière [bascule] d'un seul élan dans l'unanimité violente qui va la libérer » (1972, p. 392). Ici, Gilbert, qui occupe la position d'un sacrifiant en signant l'arrêt de mort sociale de Dominique, disparaît dans la foule ; tous sont derrière lui.

Pourtant, contrairement au sacrifice girardien dans lequel, je l'ai dit, la victime consent à son châtiment, Dominique résiste – du moins dans un premier temps. Elle se venge en envoyant une lettre à la fiancée de Gilbert (*LBI*, p. 116-125). Toutefois, cette forme de protestation n'aboutit pas au résultat escompté. Comme dans *The Bell Jar*, le refus de respecter la hiérarchie et l'ordre social entraîne des violences physiques pour la figure féminine. Ainsi, Gilbert gifle Dominique, l'insulte et la traîne par terre. Désormais « attein[te] [...] aux moelles » et consciente de son impuissance, elle formule alors, comme l'héroïne de Plath, le souhait de mourir : « Je n'ai plus qu'à mourir » (*LBI*, p. 124)<sup>111</sup>. En d'autres termes, chez Beauvoir comme chez Plath, être rejetée par un homme a valeur de condamnation à

<sup>109</sup> Plus précisément, il s'agit de la conversation qu'il a avec Laurence (*LBI*, p. 45-48) pour lui annoncer qu'il quitte Dominique. La lâcheté de ce procédé, sa condescendance ainsi que la stratégie avec laquelle il révèle la vérité complète à Dominique, trahissent son véritable jeu : « Allons, ne prenez pas cet air consterné. Votre mère a du ressort. Elle se rend très bien compte qu'une femme de cinquante et un ans est plus âgée qu'un homme de cinquante-six. Elle tient à sa carrière, à sa vie mondaine, elle se fera une raison. Je me demande seulement, c'est là-dessus que je voulais vous consulter, quelle est la meilleure manière de lui présenter les choses » (*LBI*, p. 47).

<sup>110</sup> « Qui pourra m'aider à calmer Dominique ? Laurence s'est rendu compte pendant ce mois de la solitude de sa mère. Une masse de relations : pas une amie. Personne qui soit capable de l'écouter ou simplement de la distraire. Ce fragile édifice si menacé, notre vie, à porter seuls » (*LBI*, p. 98).

<sup>111</sup> Fait intéressant, alors que le premier mouvement de Dominique avait été de ne pas envisager la mort (« [m]ais je ne me suicide pas : je me venge » [*LBI*, p. 118]), ce désir de mort semble confirmer le lien que Laurence avait établi au début du roman entre Jeanne Texcier (au « suicide manqué » [*LBI*, p. 8]) et sa mère.

mort, en l'occurrence symbolique – une condamnation que les figures féminines reprennent à leur propre compte, comme le montre également la suite du roman du Beauvoir.

De fait, ce moment de violence contre Dominique opère un changement radical dans le comportement de la protagoniste. Alors que, jusque-là, la mère de Laurence luttait pour conserver sa place, après avoir été battue par Gilbert, elle cesse de se débattre. Ce faisant, Dominique agit comme la victime émissaire de la théorie girardienne : elle consent à son expulsion en ne cherchant plus à se soustraire à son châtiment. Comme Esther chez Plath, la femme beauvoirienne s'avoue vaincue. À mon sens, c'est ainsi qu'il faut comprendre le choix de Dominique de retourner avec le père de Laurence : comme un renoncement. Loin d'être présenté comme un acte d'amour, le retour avec l'ancien compagnon est décrit comme une « coexistence pacifique » (*LBI*, p. 177 entre Dominique et l'homme qu'elle a invariablement décrit comme médiocre et insuffisant jusqu'à sa chute<sup>112</sup>. Preuve inversée de la résignation de Dominique, elle se compose un nouveau rôle, comme pour amoindrir l'opprobre de son éviction, mais aussi se fondre à nouveau parmi les autres<sup>113</sup>. Ce rôle, Laurence le décrit comme « celui d'une femme arrivée, une femme à succès mais qui s'est détachée des frivolités, qui leur préfère les joies plus secrètes, plus difficiles, plus intimes » (*LBI*, p. 178). Plutôt que de chercher sa voie hors du groupe social, Dominique préfère y demeurer, même au prix d'une baisse de son statut social<sup>114</sup> et en restant dans l'imitation<sup>115</sup>. La résistance a été anéantie, et le sacrifice de Dominique est total.

---

<sup>112</sup> « Je lui reproche de ne rien pouvoir par lui-même. De la main Dominique repousse les objections : - S'il était mystique, s'il était entré à la Trappe, je comprendrais. (Mais non, pense Laurence.) Mais il a choisi la médiocrité.

Elle ne lui pardonne pas d'être devenu secrétaire-rédacteur à la Chambre et non le grand avocat qu'elle avait cru épouser. Une voie de garage, dit-elle » (*LBI*, p. 15), ou encore, plus loin : « Je n'ai jamais eu de chance. Ton père était un incapable. Oui, un incapable. Et quand enfin je rencontre un homme, un vrai, il me plaque pour une idiote de vingt ans » (*LBI*, p. 118).

<sup>113</sup> « Mais pourquoi papa? Tu aurais pu choisir un homme plus brillant, ai-je dit en soulignant le dernier mot.

-Brillant? Comparé à Gilbert personne n'est brillant. J'aurais l'air de me contenter d'un ersatz. Ton père, c'est tout à fait autre chose » (*LBI*, p. 178).

<sup>114</sup> Lorsqu'elle comprend que Gilbert va la quitter pour de bon, Dominique exprime clairement qu'elle a besoin d'un homme pour se sentir « protégée ; en paix ; enfin en paix, après tant d'années » (*LBI*, p. 115) : « Une femme sans homme est une femme seule » (*LBI*, p. 115-116).

Sacrifiée par un homme dans une société d'hommes, Dominique tombe sous les coups de la communauté au complet – à l'exception d'une personne : Laurence. Alors que Gilbert essaie d'établir avec elle une complicité contre Dominique, la fille refuse catégoriquement. Ce positionnement de Laurence introduit une variation majeure par rapport à la plupart des autres textes du corpus : contrairement au « Torrent », à *Expensive People* et à *La Belle Bête*, l'émergence d'une figure masculine qui représente la société ne signifie pas la création des conditions de possibilité du matricide, mais, au contraire, l'établissement d'un lien fort entre la mère et l'enfant. Or ici plus que dans les autres textes, peut-être, cette figure masculine est clairement désignée comme représentant de la communauté d'où Dominique est expulsée : richissime et très puissant, par son nom même, Gilbert Mortier évoque tout à la fois la solidité du matériau de construction, mais aussi le liant qui maintient les éléments entre eux – une image qui peut signifier que la cohésion de la haute société est assurée par Gilbert – et enfin l'idée de broyage – un broyage qui, symboliquement, renvoie au sacrifice que subit Dominique. Mais le *kairos* a donc pour effet de rapprocher la fille et la mère<sup>116</sup> : c'est véritablement contre la tentation de l'aveuglement mimétique que l'enfant s'élève, en venant au secours de la mère.

Fait intéressant, au début du roman, le sentiment de Laurence envers Dominique est teinté d'ambivalence. Si Laurence dit avoir « de l'affection » (*LBI*, p. 17) pour sa mère, jamais le mot « amour » n'est prononcé. Plus précisément, la fille considère sa mère comme une « étrangère » (*ibid.*) qui l'« intimide » (*LBI*, p. 11) et dont elle affirme n'avoir « jamais pris le parti » (*LBI*, p. 15). Mieux, Laurence va jusqu'à parler d'« une espèce de halo maléfique [autour de Dominique] » (*LBI*, p. 52). Il est à noter que ce froid ressenti vis-à-vis

---

Cette idée est exprimée de nouveau peu après : « Tu ne connais pas encore la vie. Socialement une femme n'est rien sans un homme.

– Pas toi, voyons. Toi tu as un nom. Tu es quelqu'un.

Dominique secoue la tête :

– Même avec nom une femme sans homme, c'est une demi-ratée, une espèce d'épave... Je vois bien comment les gens me regardent : crois-moi ce n'est plus du tout comme avant. (*LBI*, p. 142-143).

<sup>115</sup> « Qui imitait-elle ? la femme qu'elle souhaitait devenir ? » (*LBI*, p. 178).

<sup>116</sup> Toutefois, il est à noter que ce n'est pas en tant que mère que cette dernière est sacrifiée : de fait, il semble que c'est plus en qualité de maîtresse vieillissante et d'intruse dans une société à laquelle, par la naissance, elle n'appartient pas, que Dominique est expulsée.

de la mère s'exacerbe quand Laurence compare ses deux parents : « C'est son père qu'elle aime le plus – le plus au monde – et elle voit Dominique bien davantage. Toute ma vie ainsi : c'est mon père que j'aimais et ma mère qui m'a faite » (*LBI*, p. 30). Ici, le père apparaît comme une figure de séparation de la mère et de la fille – ce que confirme, je l'ai dit, le moment où ce dernier tisse, ou tente de tisser, avec Laurence une forme de complicité contre la mère, en la conduisant à douter de l'identité de Dominique (« Qui imite-t-elle en ce moment ? » [*LBI*, p. 34]).

L'aveu de Gilbert inverse cette tendance et marque le début d'un « élan » (*LBI*, p. 115) qui porte Laurence vers Dominique, exprimé de manière saisissante sous la forme d'un cri de refus : « Non, crie Laurence, sans voix. Maman ! ma pauvre maman ! » (*LBI*, p. 46)<sup>117</sup>. Fait remarquable, jusque-là, Laurence a surtout appelé sa mère par son prénom ; or, quand elle apprend la trahison de Gilbert, le mot « maman » s'impose, et exprime bien le fait que Laurence éprouve alors un sentiment intense de lien avec sa mère<sup>118</sup>. En d'autres termes, pour la deuxième fois dans le corpus, ce n'est pas à la mère que l'enfant associe la haine, mais au représentant de l'ordre social. Ainsi, passé le premier moment de déni, Laurence « supplie » Gilbert (*LBI*, p. 47), avant de laisser exploser sa colère contre lui pour, finalement, s'identifier à Dominique dans une haine totale et profonde de Gilbert :

Derrière elle, Gilbert marmotte des fadaïses, elle ne lui tend pas la main, elle claque la porte, elle le hait. C'est un soulagement de pouvoir s'avouer soudain : « J'ai toujours détesté Gilbert ». Elle marche en écrasant les feuilles mortes et autour d'elle la peur est épaisse comme un brouillard ; mais lumineuse, dure, une évidence perce ces ténèbres : « Je le hais ! » Et elle pense : « Dominique le haïra ! » (*LBI*, p. 48).

Comme les enfants durassiens, la fille des *Belles Images* substitue à la matrophobie la haine de l'agent du sacrifice maternel.

<sup>117</sup> Il est d'ailleurs à noter que, de l'ensemble des textes du corps, *Les Belles Images* est le seul à présenter un enfant – de surcroît, une femme adulte – qui appelle sa mère « Maman ».

<sup>118</sup> « Laurence sent battre son cœur, très fort, très vite ; elle vit un de ces cauchemars où on ne sait pas si les choses vous arrivent vraiment ou si on assiste à un film d'épouvante » (*LBI*, p. 47).



« Je le hais » et « Dominique le haïra » : par ce parallélisme syntaxique, le texte crée l'image d'une communauté de destin entre la mère et la fille. Toutefois, le renversement temporel semble signifier que le présent de la fille constitue l'avenir de la mère. Plus largement, dans ces deux phrases, l'impression d'une identité voire d'une interchangeabilité des deux femmes domine – impression qui se confirme peu après, lorsque Laurence met de côté son propre langage, au profit de celui de sa mère : « Laurence parle. Elle dit des mots cueillis jadis sur les lèvres de sa mère ; dignité, sérénité, courage, respect de soi, faire bonne figure, se conduire avec classe, avoir le beau rôle » (*LBI*, p. 51). Dans cet extrait, une inversion claire des rôles de la mère et de la fille apparaît : c'est Laurence qui protège, ou tente de protéger<sup>119</sup>, Dominique contre un ennemi devenu commun. Certes, Laurence parle encore d'un sentiment de dégoût et de répulsion envers sa mère<sup>120</sup>, mais il n'en reste pas moins que la trahison de Gilbert marque la fin de la complicité de Laurence avec un ou plusieurs autre(s) contre sa mère. Désormais, c'est du côté de Dominique que la protagoniste se range.

De toute évidence, le *kairos* de Dominique (la nouvelle de sa répudiation) joue également un rôle marquant dans le parcours de Laurence. Toutefois, un autre moment s'avère déterminant pour la fille : la découverte du vrai visage de son père. Dès leur séjour en Grèce (*LBI*, p. 153-168), Laurence réalise que la supériorité et la sagacité paternelles n'étaient qu'un leurre (« Comment papa avait-il pu se tromper à ce point, lui d'ordinaire si perspicace ? » [*LBI*, p. 165]). Synonyme d'une dé-fusion d'avec le père, cette prise de conscience marque la fin des dernières illusions de Laurence, et son entrée dans la dépression, sous l'effet d'un sentiment réaffirmé de solitude et d'isolement. De fait, le voyage en Grèce est synonyme, pour Laurence, de l'émergence d'un « je » de plus en plus fort, mais qui s'enracine dans le doute et dans la crise.

<sup>119</sup> Au point de penser à le tuer : « [l]a décision de Gilbert est irrévocable. Le seul remède, ce serait de le tuer : Dominique souffrirait beaucoup moins » (*LBI*, p. 95-96).

<sup>120</sup> « Quelque chose se convulse dans [la poitrine de Laurence]. Elle préférerait fondre de tendresse et de tristesse. Mais il y a ce cri dans ses oreilles, elle revoit ce regard méchant. Rage et vanité blessée, douleur aussi déchirante qu'une peine d'amour : mais sans amour. Qui aimerait Gilbert d'amour ? Et Dominique, a-t-elle jamais aimé ? peut-elle aimer ? [...] Sa souffrance même ne l'humanise pas. C'est comme d'entendre grincer une langouste, un bruit inarticulé, n'évoquant rien, sinon la douleur toute nue. Bien plus intolérable que si on pouvait la partager » (*LBI*, p. 52).

Le début du quatrième et dernier chapitre le montre<sup>121</sup>, la troisième personne est mise en retrait. Fait intéressant, cette affirmation du « je » de Laurence se produit dans le cadre d'une tentative de reconstitution du passé :

Je voudrais [...] revenir en arrière, déjouer les embûches, réussir ce que j'ai manqué. Qu'ai-je manqué ? Je ne le sais même pas. Je n'ai pas de mots pour me plaindre ou pour regretter (*LBI*, p. 153).

Cet effort pour « redescendre le fil du temps » (*LBI*, p. 157) et comprendre où « la ligne s'est brisée » (*LBI*, p. 160) conduit la protagoniste à esquisser à grands traits la forme d'une genèse tragique du féminin, particulièrement visible dans la description en deux temps de la petite fille qui danse en Grèce :

Une petite fille s'est mise à danser, elle avait trois ou quatre ans ; minuscule, brune, les yeux noirs, une robe jaune évasée en corolle autour de ses genoux, des chaussettes blanches ; elle tournait sur elle-même, les bras soulevés, le visage noyé d'extase, l'air tout à fait folle. Transportée par la musique, éblouie, grisée, transfigurée, éperdue. Placide et grasse, sa mère bavardait avec une autre grosse femme, tout en faisant aller et venir une voiture d'enfant avec un bébé dedans ; insensible à la musique, à la nuit, elle jetait parfois un regard bovin sur la petite inspirée (*LBI*, p. 158).

Très clairement, la « petite inspirée » est opposée à la mère « placide et grasse », avant que Laurence prenne conscience du lien qui les unit :

Une charmante fillette qui deviendrait cette matrone. Non. Je ne voulais pas. Avais-je bu trop d'ouzo ? Moi aussi j'étais possédée par cette enfant que la musique possédait. Cet instant passionné n'aurait pas de fin. La petite danseuse ne grandirait pas ; pendant l'éternité elle tournerait sur elle-même et je la regarderais. Je refusais de l'oublier, de redevenir une jeune femme qui voyage avec son père ; je refusais qu'un jour elle ressemblât à sa mère, ne se rappelant même pas avoir été cette adorable ménade. Petite condamnée à mort, affreuse mort sans cadavre. La vie allait l'assassiner. Je pensai à Catherine qu'on était en train d'assassiner (*ibid.*).

<sup>121</sup> « Je me souviens d'un film de Buñuel ; aucun de nous ne l'avait aimé. Et pourtant, depuis quelque temps, il m'obsède » (*LBI*, p. 153).

Dans l'esprit de Laurence, face au spectacle de la petite fille qui danse, se dessine l'évidence de ce que j'ai appelé, d'après Dufourmantelle, un continuum sacrificiel, c'est-à-dire la répétition transgénérationnelle d'un sacrifice.

Or, immédiatement, Laurence transpose le motif de répétition sacrificielle à sa propre histoire familiale, à l'échelle de trois générations : premièrement, dans la première partie du roman, elle a été témoin du sacrifice social de Dominique ; deuxièmement, enfant, elle a elle-même subi un sacrifice : celui qui a fait d'elle une « frigide du cœur » – c'est ce qu'exprime la tirade sur la transformation en image citée plus haut (*LBI*, p. 21-22) ; enfin, une fois qu'elle a établi l'inéluctabilité du sacrifice à venir de la petite fille qui danse, Laurence étend cette logique à sa fille Catherine, qu'elle envisage désormais comme promise au même sacrifice<sup>122</sup>. Voyons plutôt.

Depuis le début du texte, Catherine souffre d'anxiété. « Maman, pourquoi est-ce qu'on existe ? » (*LBI*, p. 23), demande-t-elle à Laurence. Incapable de répondre à ce questionnement métaphysique, Laurence demande conseil à ses proches qui décident d'envoyer Catherine chez une psychologue. Fait intéressant, cette psychologue semble faire écho au prêtre que Laurence a vu lorsque, à l'âge de Catherine, elle était elle-même angoissée<sup>123</sup>. Dans cette continuité suggérée par le texte, une normalité instituée a succédé à une autre, tout en présentant toujours la même menace d'endormissement des émotions et du ressenti, que Laurence oppose aux belles images<sup>124</sup>.

De fait, il n'est pas question ici d'expulsion ni de mort, mais de conversion en image, comme Laurence l'explique en réponse aux objections de son mari, Jean-Charles :

<sup>122</sup> Fait intéressant, un rapprochement entre Catherine et Laurence est d'ailleurs explicitement posé dans le texte : ainsi, le père dit à sa fille : « c'est Catherine qui te ressemble le plus. À son âge, tu avais cette gravité » (*LBI*, p. 104).

<sup>123</sup> « Dominique avait été parfaite : elle lui avait permis de parler avec un prêtre, elle l'avait même choisi intelligent » (*LBI*, p. 25).

<sup>124</sup> Contrairement à Dominique qui, je l'ai dit, était sacrifiée en tant que mère plus qu'en tant que femme, c'est véritablement dans son statut maternel que Laurence est ici sacrifiée.

– [...] je trouve Catherine très bien comme elle est ; je ne veux pas qu'on me l'abîme.

– Un psychologue ne te l'abîmera pas. Il essaiera seulement de voir ce qui ne tourne pas rond.

– Tourner rond : qu'est-ce que ça veut dire ? À mon avis ça ne tourne pas tellement rond chez les gens que tu juges normaux.

Laurence a parlé d'un ton violent qui l'étonne elle-même. Suivre son bonhomme de chemin, sans dévier d'un pouce, défense de regarder à droite ou à gauche, à chaque âge ses tâches, si la colère te prend avale un verre d'eau et fais des mouvements de gymnastique. Ça m'a bien réussi, ça m'a parfaitement réussi ; mais on ne m'obligera pas à élever Catherine de la même façon. Elle dit avec force :

– Je n'empêcherai pas Catherine de lire les livres qui lui plaisent ni de voir les camarades qu'elle aime (*LBI*, p. 132).

Par les points qu'elle convoque en défense de Catherine, Laurence trace de nouveau les grandes lignes d'une continuité entre elle et sa fille, en faisant écho à plusieurs éléments de son enfance, telle que l'interdiction qu'elle avait d'avoir des amies<sup>125</sup>. De là lui vient la « frigidité mentale » dont l'accuse Lucien (*LBI*, p. 112) et en raison de laquelle, paradoxalement, elle traite son amant avec la même légèreté et le même mépris que Gilbert traite sa mère (« Il faut qu'un de ces jours je me décide à la rupture saignante »)<sup>126</sup>. Or, c'est précisément cela que Laurence veut interrompre : la répétition d'un sacrifice qui occasionnera, pour Catherine, cette « affreuse mort sans cadavre » (*LBI*, p. 158) qu'elle a elle-même subie (« Faudra-t-il qu'elle devienne une femme comme moi, avec des pierres dans la poitrine et des fumées de soufre dans la tête ? » [*LBI*, p. 121]).

Dans la genèse que reconstitue Laurence, transparaît l'idée d'un lien, d'une continuité d'un destin féminin et maternel assassiné, sacrifié. Pour la protagoniste, ce sacrifice passe en

<sup>125</sup> « J'aurais aimé m'asseoir dans le noir avec une petite fille de mon âge, et rire et chuchoter. Mais Dominique disait toujours : "Elle est sûrement très sympathique, ta camarade, mais, ma pauvre petite, elle est tellement ordinaire." Marthe a eu une amie, la fille d'un ami de papa, bouchée et sotte. Moi non. Jamais » (*LBI*, p. 55).

<sup>126</sup> « C'est vrai que dès l'enfance j'ai appris à maîtriser mon cœur. [...] Elle n'éprouve pas de pitié ; mais plutôt, tandis qu'elle regagne sa voiture, une espèce d'envie. Elle a souffert, au Havre, cette nuit où il a déclaré qu'il préférerait renoncer tout de suite [...]. C'était plutôt sordide : la bouche pâteuse, des envies de vomir. Mais du moins il y avait quelque chose à regretter, quelque chose au monde qui valait son poids de chagrin. Il connaît encore cette fièvre, et le désespoir, et l'espoir. Il a plus de chance que moi » (*LBI* p. 64).



premier lieu par un arrachement à soi, comme elle l'exprime de manière très visuelle dans le long passage suivant :

La route de Delphes. J'aimais le paysage sec et blanc, le souffle aigu du vent sur la mer estivale ; mais je ne voyais rien d'autre que les pierres et l'eau, aveugle à toutes ces choses que mon père me montrait. (Ses yeux, ceux de Catherine : des visions différentes mais colorées, émouvantes ; et moi à côté d'eux, aveugle.) « Regarde, me disait-il. Voilà le carrefour où Œdipe a tué Laïus. » C'était arrivé, hier, et cette histoire le concernait. L'autre de la Pythie, le stade, les temples ; il m'expliquait chaque pierre, j'écoutais, je faisais des efforts : en vain ; le passé restait mort. Et j'étais un peu fatiguée de m'étonner, de m'exclamer. [...]

Est-ce de Delphes qu'il faudrait partir pour redescendre le fil du temps ?

Non, ce n'est pas à Delphes que la ligne s'est brisée.

Mycènes. Peut-être est-ce à Mycènes. À quel moment exactement ? Nous avons gravi un chemin caillouteux ; le vent soulevait des tourbillons de poussière. Soudain j'ai vu cette porte, les deux lionnes décapitées et j'ai senti... était-ce là le choc dont mon père me parlait ? Je dirais plutôt : une panique. J'ai suivi la Voie Royale, j'ai vu les terrasses, les murailles, et le paysage qu'apercevait Clytemnestre quand elle guettait le retour d'Agamemnon. Il me semblait être arrachée à moi-même. Où étais-je ? Le siècle où des gens allaient, venaient, dormaient, mangeaient dans ce palais intact, je ne lui appartenais pas. Et ma vie à moi n'avait rien à faire de ces ruines. Qu'est-ce que c'est, une ruine ? Ce n'est ni le présent, ni le passé, et ce n'est pas non plus l'éternité : un jour sans doute elle disparaîtrait. Je me disais : « Comme c'est beau ! » et j'étais au bord d'un vertige, prise dans un tourbillon, ballottée, niée, réduite à *rien*. J'aurais voulu rentrer en courant au Pavillon du tourisme et passer la journée à lire des romans policiers (*LBI*, p. 160).

Ici, Laurence donne à voir une scission et un dédoublement intérieurs (« Il me semblait être arrachée à moi-même »). Fait intéressant, cette rupture est clairement présentée comme à un croisement entre la route de Delphes, symboliquement rattachée à Œdipe, et le carrefour de Mycènes, qui évoque Clytemnestre. C'est dans ce second lieu, lourd de sens, que Laurence sent s'opérer une division en elle-même, une aliénation, ou, pour le dire en termes girardiens, une étrangeté, qui mène au sentiment d'être « réduite à *rien* ». Cette annihilation du moi, qui annonce la dépression et l'anorexie que Laurence va connaître à son retour à Paris, passe par le spectacle de « deux lionnes décapitées ». Derrière cette image hautement symbolique au

sein d'un espace qui rappelle la figure de Clytemnestre, le motif de la mort au féminin (il s'agit de lionnes et non de lions) dans le dédoublement et la répétition apparaît avec force.

Après avoir remonté le « fil du temps » (*LBI*, p. 157) et s'être convaincue de l'inéluctabilité du sacrifice féminin, Laurence tombe dans une profonde dépression qui lui donne le sentiment de n'être rien (« Je n'avais pas l'impression de jouer à la jeune femme qui retrouve son foyer : c'était pire. Je n'étais pas une image ; mais pas autre chose non plus : rien. Les pierres de l'Acropole ne m'étaient pas plus étrangères que cet appartement » [*LBI*, p. 170]). Fait intéressant, les formes mêmes de cet effondrement symbolique de la protagoniste donne raison à l'image d'une répétition sacrificielle, dans la mesure où Laurence fait l'expérience d'émotions semblables à celles que Dominique avant elle, lors de son expulsion, avait avoué ressentir, à savoir une solitude extrême et une impression d'isolement face au groupe : « Tous. Parce que tous sont contre elle » (*ibid*), dit Laurence.

Toutefois, à l'inverse de sa mère, la protagoniste n'a pas d'allié. Face à l'indifférenciation désormais étendue à toute sa famille, elle se perçoit comme irréductiblement étrangère :

Elle seule est différente ; rejetée, incapable de vivre ; incapable d'aimer. Des deux mains elle s'accroche à ses draps. Voici venir ce qu'elle redoute plus que la mort : un de ces moments où tout s'effondre ; son corps est de pierre, elle voudrait hurler ; mais la pierre n'a pas de voix ; ni de larmes (*LBI*, p. 176).

Accusée de « détraqu[er] Catherine » avec sa « sensiblerie » (*LBI*, p. 125), Laurence cesse de s'alimenter, et, de ce fait, entre dans une logique d'autosacrifice dont le sens et les enjeux collectifs apparaissent clairement lorsque Laurence pose qu'« [o]n n'a pas raison contre tout le monde, elle n'a jamais été assez arrogante pour penser ça » (*LBI*, p. 175). Comme Esther chez Plath, et Dominique avant elle, la protagoniste de Beauvoir se rend à l'avis des autres, c'est-à-dire au consensus qui la condamne. De nouveau, l'impression d'un aveuglement mimétique et d'une inévitable répétition semble prévaloir.

Toutefois, l'anorexie de Laurence peut être lue également comme un refus de la fausseté et de l'hypocrisie des siens. De fait, par le jeu d'une habile métaphore, le texte met sur le même plan la nourriture et les belles images que Laurence ne tolère plus :

Elle retombe sur son oreiller. Ils la forceront à manger, ils lui feront tout avaler, tout quoi ? tout ce qu'elle vomit, sa vie, celle des autres avec leurs fausses amours, leurs histoires d'argent, leurs mensonges. Ils la guériront de ses refus, de son désespoir (*LBI*, p. 180).

Loin de souhaiter sa propre guérison, Laurence semble l'envisager comme une adhésion, un acquiescement aux belles images, c'est-à-dire à l'indifférence. Plus précisément, elle n'a pas envie d'embrasser la normalité qu'incarnent ses proches, mais aussi, et surtout, la psychologue que Jean-Charles lui a suggéré de voir (*LBI*, p. 134).

Dans plusieurs travaux récents, René Girard s'est intéressé à l'anorexie, dont il propose une lecture mimétique que, dans la préface du volume, Jean-Michel Oughourlian résume ainsi : « L'anorexie confère [...] un pouvoir et assure le triomphe de celle qui refuse de s'alimenter sur tout son entourage. De ce point de vue, elle entretient des rapports avec le terrorisme, l'anorexique se prenant elle-même en otage pour plier tout le monde à sa volonté » (Girard, 2008, p. 11). Plus précisément, dans les mots de Girard,

[l']étalage de sa richesse a toujours été la grande préoccupation du nouveau riche, où qu'il soit, et à notre époque, il n'y a jamais eu autant de nouveaux riches qu'en Amérique. Immigrés ou enfants d'immigrés, ils ne pouvaient se targuer d'être issus de vieilles et prestigieuses familles : l'argent était le seul et unique instrument de leur snobisme.

Quand les riches s'habituent à leur richesse, la simple consommation ostentatoire perd de son attrait et les nouveaux riches se métamorphosent en « anciens riches ». Ils considèrent ce changement comme le *summum* du raffinement culturel et font de leur mieux pour le rendre aussi visible que la consommation qu'ils pratiquaient auparavant. C'est à ce moment-là qu'ils inventent la non-consommation ostentatoire, qui paraît, en surface, rompre avec l'attitude qu'elle

supplante, mais qui n'est, au fond, qu'une surenchère mimétique du même processus (*op. cit.*, p. 61-62)<sup>127</sup>.

Or, ce faisant, l'anorexique devient victime, dans un mouvement qu'Oughourlian explique de la manière suivante :

La personne qui ne mange pas alors que les autres mangent s'arroge la position convoitée de *victime*. La compétition pour être victime peut conduire à des résultats tragiques. [...] Mais le souci moderne des victimes, qui rend impossible le sacrifice ritualisé de boucs émissaires, confère tant de prestige au statut victimaire que celui-ci devient lui-même objet de rivalité. Les violences qui ne trouvent plus d'exutoire rituel se canalisent désormais dans cette *concurrence de victimes* dont tout le monde parle. On assiste à une véritable escalade sacrificielle dans la compétition pour se montrer plus victime que les autres (*op. cit.*, p. 31).

Dans cette perspective, si Laurence se pose en victime, ce mouvement revient à être actif dans le refus.

#### 4.3.5 La fin du continuum ?

En d'autres termes, en refusant de s'alimenter, Laurence pose un geste qui la met à la place d'une victime, certes, mais d'une victime en révolte contre l'ordre qui la condamne. Par ailleurs, dans une logique dufourmantellienne, ce geste de la mère qui, en qualité de sacrifice, a pour effet, de « ram[ener] [un autre trauma] sur le devant de la scène » (Dufourmantelle, 2007, p. 58) laisse transparaître l'image d'une généalogie sacrificielle dont Laurence et toutes les femmes (sa mère, la petite fille qui danse et sa mère à elle) sont, ou ont été, victimes. En mettant au jour visuellement et par l'exemple l'inéluctabilité d'un sacrifice qui emporte les femmes les unes après les autres, Laurence fait acte de subversion.

De surcroît, du fait même de son mouvement autodestructeur, Laurence pose un geste qui interrompt le continuum sacrificiel. En effet, en choisissant la place de la victime, elle ne

<sup>127</sup> Cette idée est explicitement inscrite au début du roman lorsque Laurence affirme « [j]amais de Chanel, on dépense des fortunes pour avoir l'air de s'habiller à la foire aux puces » (*LBI*, p. 16).



prend pas celle de bourreau qu'implique le statut maternel tel qu'il est présenté dans le texte. Contrairement à Dominique, Laurence ne fait pas acte de répétition du modèle de relation mère-fille tel qu'il est institué. Ainsi, lorsqu'elle réalise ce qu'elle envisage comme l'inéluctabilité du continuum sacrificiel, elle procède à un mouvement qui rappelle celui de Joan : elle se soustrait par la négative à l'impératif de répétition sacrificielle en s'éliminant. En d'autres termes, l'autosacrifice a ici valeur de rupture du continuum et d'ouverture d'une autre voie.

Cette impression est confirmée à la toute fin du roman. De fait, le roman se termine non pas sur l'image d'une Laurence qui se laisserait mourir, mais, au contraire, sur l'image de sortie d'un tunnel :

Ils la guériront de ses refus, de son désespoir. Non. Pourquoi non ? Cette taupe qui ouvre les yeux et voit qu'il fait noir, à quoi ça l'avance-t-il ? Refermes les yeux. Et Catherine ? Lui clouer les paupières ? « Non » ; elle a crié tout haut. Pas Catherine. Je ne permettrai pas qu'on lui fasse ce qu'on m'a fait. Qu'a-t-on fait de moi ? Cette femme qui n'aime personne, insensible aux beautés du monde, incapable même de pleurer, cette femme que je vomis. Catherine : au contraire lui ouvrir les yeux tout de suite et peut-être un rayon de lumière filtrera jusqu'à elle, peut-être elle s'en sortira... De quoi ? De cette nuit. De l'ignorance, de l'indifférence. Catherine. Elle se redresse soudain (*LBI*, p. 180-191).

Dans ce passage, le lecteur assiste à un processus complet de retour à la vie. La métaphore filée de la lumière est utilisée dans une acception classique : elle désigne la vérité. Mais à la simple raison et à l'intelligence scientifique, Beauvoir ajoute une composante cette fois-ci émotionnelle en en faisant le contraire de l'indifférence. C'est un germe de lien social et de rapport authentique au monde et aux choses que désigne ici la lumière.

Fait remarquable, les images de cette renaissance créent un effet d'écho avec deux scènes de *The Bell Jar* : la scène finale de la renaissance quand la jeune fille marche dans la lumière, bien entendu, mais aussi celle dans laquelle Esther est remontée de sous la maison de sa mère :

Il faisait complètement noir.

Je ne sentais que les ténèbres et rien d'autre. Ma tête s'est soulevée pour les explorer, comme celle d'un ver. Quelqu'un gémissait. Un poids écrasant m'a brutalement frappé la joue comme un mur de pierre et le gémissement a cessé.

[...] Un vent froid m'a assailli<sup>128</sup>. On me transportait à une vitesse fantastique dans un tunnel plongeant vers le centre de la terre. Le vent est tombé, il y avait comme un grondement, celui de voix nombreuses qui se disputaient, protestaient, quelque part... loin. Les voix aussi se sont tues.

Des cisailles se sont refermées au-dessus d'un de mes yeux. Une fente de lumière s'est dessinée comme une bouche ou les lèvres d'une plaie, mais tout d'un coup l'obscurité s'est refermée sur moi. J'essayais de tourner le dos à la source de lumière, mais des mains s'étaient emparées de moi comme les bandages d'une momie et je ne pouvais plus bouger (*LCD*, p. 183).

(It was completely dark.

I felt the darkness, but nothing else, and my head rose, feeling it, like the head of a worm. Someone was moaning. Then a great, hard weight smashed against my cheek like a stone wall and the moaning stopped.

[...] A cool wind rushed by. I was being transported at enormous speed down a tunnel into the earth. Then the wind stopped. There was a rumbling, as of many voices, protesting and disagreeing in the distance. Then the voices stopped.

A chisel cracked down on my eye, and a slit of light opened, like a mouth or a wound, till the darkness clamed shut on it again. I tried to roll away from the direction of the light, but hands wrapped round my limbs like mummy bands, and I couldn't move [*TBJ*, p. 179].)

Le ton, le choix des images et la succession des étapes ici évoquent clairement une naissance et font écho à l'accouchement de Mme Tomolillo, mais du point de vue du bébé, dans une inversion des positions mère-enfant, comme si la renaissance devait advenir par l'enfant, sans l'aide de la mère.

En d'autres termes, chez Plath comme chez Beauvoir, tout se passe comme si le désir de vie revenait au terme d'un processus lors duquel Esther et Laurence se redonnent la vie, dans une logique d'interruption du modèle qui prévalait jusque-là. À ce titre, il est

<sup>128</sup> Je remplace ici l'imparfait de Persitz par un passé composé qui, à mon sens, rend mieux compte de l'enchaînement des étapes successives et non enchâssées les unes dans les autres.

symptomatique que, pour opérer ce mouvement, les deux femmes fassent l'expérience d'un réapprentissage : Esther réapprend à parler, à écrire et à lire, et Laurence réapprend ce en quoi consiste l'éducation d'un enfant :

C'est vous qui me rendez malade, et je me guérirai toute seule parce que je ne vous céderai pas. Sur Catherine je ne céderai pas. Moi, c'est foutu, j'ai été eue, j'y suis, j'y reste. Mais elle, on ne la mutilera pas. [...] Et elle ne verra plus cette psychologue. [...] Je n'ai peut-être plus de cœur, mais cette histoire, je la prends à cœur (*LBI*, p. 181-182).

Affirmant qu'elle « ne veu[t] pas de médecin » (*LBI*, p. 181), Laurence refuse la « normalité », c'est-à-dire l'ordre socioculturel dominant qui condamne les femmes et les mères. Et, de fait, le texte se referme sur l'idée d'une nouvelle chance :

Laurence brosse ses cheveux, elle remet un peu d'ordre dans son visage. Pour moi les jeux sont faits, pense-t-elle en regardant son image – un peu pâle, les traits tirés. Mais les enfants auront leur chance. Quelle chance ? elle ne le sait même pas (*LBI*, p. 183).

Dans ces derniers mots du roman, l'impression qui domine en est une de réinvention et de réécriture, c'est-à-dire de création de nouveau. Par son refus d'infliger elle-même ou de laisser à d'autres la possibilité d'infliger à Catherine le sacrifice qu'elle a vécu enfant, Laurence crée une configuration sans précédent.

#### 4.3.6 Conclusion

Comme *The Bell Jar*, *Les Belles Images* donne à voir le point de vue d'une sacrifiée. Ce faisant, Beauvoir met au jour les ressorts de l'idéologie dominante qui remporte l'adhésion

de tous, même de celui ou celle (en l'occurrence, la figure maternelle) qu'elle condamne explicitement.

Plus précisément, dans la présentation de trois générations de femmes, le texte beauvoirien raconte deux sacrifices : celui de Dominique, d'une part, et celui de Laurence, d'autre part. Le premier montre la vanité de toute tentative de résistance : ainsi, après s'être élevée contre le décret qui la condamne à l'expulsion sociale, Dominique n'a d'autre choix que de capituler. À sa manière quoique de manière subversive, le second sacrifice montre également l'extraordinaire force du consensus sacrificiel. De fait, dans un premier temps, Laurence s'avoue « vaincue » (*LBI*, p. 175) – une défaite illustrée par l'image marquante d'une campagne publicitaire :

[D]e nouveau fond sur elle l'image qu'elle refoule avec le plus de violence, qui surgit dès que sa vigilance se relâche : Jean-Charles, papa, Dominique, souriant comme sur une affiche américaine vantant une marque de *oat-meal*. Réconciliés, s'abandonnant ensemble aux gaietés de la vie de famille (*LBI*, p. 175).

Cette « belle image » où s'exprime une unité sans failles, derrière un sourire qui n'est pas sans rappeler le faux bien-être de la *suburbia* de Oates et de Plath, dit avec force le poids d'un mensonge qui annihile toute velléité de résistance. C'est aussi, d'une autre manière, ce que dit le dialogisme du texte où le « je » de Laurence est, jusqu'à la fin, combiné à un « elle », c'est-à-dire une identité extérieure, sociale. Toutefois, le roman se referme sur l'image d'une échappée et d'un « non ». Or, ce refus, qui a commencé avec le désir de protection de Dominique au début du roman, s'applique également à l'avenir. Désormais, affirme Laurence, « les enfants auront une chance » (*LBI*, p. 183).

Pour la première fois dans le corpus, c'est la voix de la figure maternelle en révolte qui domine la fin du texte. Certes, je l'ai dit au sujet de *The Bell Jar*, l'image d'une renaissance induite par l'enfant est, symboliquement, synonyme de matricide. De plus, ce n'est pas sur un « je » mais sur un « elle » que se referme le roman, comme pour signifier que le dialogisme, et, partant, la voix de l'ordre socioculturel se maintient, du moins en partie. Il n'en reste pas moins que, contrairement au « Torrent », à *Expensive People*, à *La Belle Bête* et à



*Un barrage contre le Pacifique*, la mère n'est pas réduite au silence. Chez Beauvoir, ultimement, la parole féminine et maternelle est synonyme de résistance et d'interruption du continuum sacrificiel.

#### 4.4 Vers un ordre nouveau ?

À l'instar du « Torrent » et d'*Expensive People*, *The Bell Jar* et *Les Belles Images* présentent deux enfants qui parlent à la première personne. Comme chez Hébert et Oates, les figures maternelles sont perçues et décrites comme monstrueuses et menaçant l'ordre socioculturel par leur seule présence. Toutefois, contrairement au « Torrent » et à *Expensive People*, c'est désormais, du moins partiellement, elles-mêmes que les deux protagonistes dépeignent sous des traits monstrueux. De fait, Plath et Beauvoir présentent l'extraordinaire force d'emprise de l'idéologie dominante qui englobe tout et tout le monde et conduit jusqu'aux victimes elles-mêmes à adhérer à l'unanimité violente qui signifie leur destruction.

Si *The Bell Jar* et *Les Belles Images* ne présentent pas de matricide littéral, ils donnent à voir plusieurs expulsions violentes, ainsi qu'une multitude de figures féminines sacrifiées de diverses manières, des mères soumises que sont Mrs Greenwood et Mrs Willard à l'écorchée vive qu'est Mrs Tomolillo. Plus largement, l'ensemble, mes deux derniers textes dessinent une sorte de portrait complexe des destins féminins et maternels, marqués par l'omniprésence d'un sacrifice protéiforme inéluctable. De fait, outre les généalogies présentées autour d'Esther et de Laurence, Plath et Beauvoir réalisent quelque chose comme le « paysage » de *The Bell Jar*, c'est-à-dire une intégration horizontale des figures féminines et maternelles dans un ensemble, en l'occurrence traversé par la répétition et la menace de mort symbolique ou littérale. Ce faisant, les deux textes donnent à voir le caractère collectif d'un malaise qui n'est pas seulement le fait de certaines circonstances, mais qui, au contraire, s'enracine dans le social et dans le culturel.

Par ailleurs, les deux romans identifient de la même manière les sources de la matrophobie, dans une logique qui donne raison à la définition qu'en propose Rich (1976). Chez Plath et chez Beauvoir, ce que les deux filles détestent chez leur mère et en elles-mêmes, c'est l'inéluctabilité de la répétition d'un modèle qui les condamne à la relativité, à l'insignifiance, et, ultimement, à l'exclusion. En d'autres termes, la haine que les protagonistes ressentent envers leur mère et, jusqu'à un certain point, envers elles-mêmes, désigne, par métonymie, l'ordre socioculturel qui pétrifie les femmes en les confinant à une place inférieure, subalterne. L'analyse des textes l'a montré, quand les femmes deviennent violentes, c'est contre l'incarnation d'un ordre injuste, qui les condamne, symboliquement ou littéralement, à mort.

De fait, chaque roman le montre à sa façon, les femmes sont influencées par plusieurs discours opposés. Ce dédoublement, illustré chez Beauvoir par la bivocalité du texte, et, chez Plath, par la multiplicité des portraits contradictoires d'Esther, reflète la prégnance en elles d'une première parole qui les pousse au sacrifice, mais aussi d'une autre voix en révolte contre la nécessité instituée du sacrifice. Une troisième voix, également, se fait jour, identifiée comme une voix féminine d'autorité et de résistance : le docteur Nolan chez Plath s'élève contre l'interdiction de la contraception qui contraint les femmes à la répétition ; chez Beauvoir, la figure de Mlle Houchet, l'ancienne professeure de Laurence, dont les préceptes reviennent comme un leitmotiv dans le roman<sup>129</sup>, présente une autre voie du féminin. De manière complémentaire, l'injonction « Dites ce que vous pensez » de Mlle Houchet (*LBI*, p. 36) et le « Propagande ! » du docteur Nolan (*TBJ*, p. 234) engagent et annoncent l'émergence d'une voix féminine propre qui, peut-être, signifie la fin de la répétition de la logique matricidaire.

<sup>129</sup> Par exemple : « Ne parlez pas de ce que vous ne connaissez pas, disait Mlle Houchet » (*LBI*, p. 11), ou encore : « Il dépendra de nous que ces morts n'aient pas été inutiles » (*LBI*, p. 25)

## CONCLUSION

Rappelons mon hypothèse initiale, qui se déclinait en trois propositions. Premièrement, j'ai posé que les figures maternelles des textes de mon corpus étaient représentées comme des victimes émissaires au sens girardien. Deuxièmement, j'ai posé une différence générique dans le rapport de l'enfant, fils ou fille, à la mère, et donc à la matrophobie et au matricide. Troisièmement, j'ai posé que, contrairement à ce que propose la théorie girardienne, le sacrifice de la victime émissaire engendrait non pas l'ordre, mais le chaos social, et qu'à ce titre, il témoignait d'un malaise collectif plus général.

Au terme de la lecture du corpus, il apparaît qu'à travers la pluralité des situations d'énonciation et des régimes de focalisation représentés dans les textes, une constante demeure. À quelques rares exceptions près, tous les personnages, à un moment, voient la figure maternelle, prise au sens large, comme étrangère et comme ennemie intérieure – constat qui s'applique aux figures maternelles elles-mêmes. En d'autres termes, lues ensemble, les œuvres de mon corpus présentent, transversalement, l'aveuglement mimétique et l'unanimité violente dont parle la théorie girardienne. Monstrueuses, difformes, maltraitantes, méchantes, égoïstes, incestueuses, les figures maternelles sont invariablement perçues et représentées sous des traits négatifs, criminels, jusqu'à l'hyperbole et la caricature. Ce faisant, l'ensemble du corpus dessine les traits d'une crise d'indifférenciation qui englobe, semble-t-il, tout et tout le monde. Revenons maintenant aux trois volets de mon hypothèse, pour resaisir, dans une optique comparatiste, les grands points de convergence et de divergence des six textes qui constituent mon corpus.

### La mère comme victime émissaire

À lire ensemble les six œuvres du corpus, l'on aperçoit le retour de plusieurs motifs. Tout d'abord, tous les textes donnent comme situation de départ un phénomène de désordre social qui s'apparente à la crise d'indifférenciation girardienne. De plus, tous les textes font

émerger au moins une figure maternelle (et parfois plusieurs) en rupture avec son entourage. Ces dernières subissent une persécution que j'ai identifiée comme sacrifice exécuté par la main de l'enfant – pour les filles, il s'agit d'un autosacrifice – après l'irruption d'un personnage extérieur à la configuration de départ. Voyons plutôt.

La lecture des œuvres du corpus a révélé la mise en place systématique du motif de la crise d'indifférenciation. Si cette dernière revêt des formes différentes selon les textes, elle constitue systématiquement les limites d'un groupe qui s'élabore dans la ressemblance et l'effacement de la différence. Contre ce bloc indifférencié, une ou plusieurs figures maternelles émergent, en rupture totale. Fait intéressant, dans l'ensemble des œuvres, la crise d'indifférenciation se déroule dans un environnement présenté comme clos, géographiquement, symboliquement ou les deux. De fait, chez Hébert et chez Blais, la propriété familiale est littéralement isolée du village : dans « Le Torrent », la maison est « à l'écart de toute voie de communication, au centre d'un domaine de bois, de champs et d'eau sous toutes ses formes » (LT, p. 22), alors que dans *La Belle Bête*, l'image du train situe la maison familiale à bonne distance de la ville et de ses habitants (LBB, p. 11-14 et 161-165). De même, chez Duras, la séparation d'avec le reste du monde passe par l'espace, puisque Joseph, Suzanne et la mère sont décrits comme isolés du « monde extérieur » sur la plaine (UBCP, p. 13). Quant à Oates et à Plath, toutes deux situent l'action dans la *suburbia*, c'est-à-dire à la confluence du spatial et du symbolique. De fait, la banlieue américaine est une zone clairement identifiée d'un point de vue géographique, ne serait-ce que par son nom (Fernwood, Brookfield, Wateredge et Charlotte Pointe chez Oates, notamment [EP, p. 45]) ; mais la *suburbia* américaine telle qu'elle est représentée dans *The Bell Jar* et *Expensive People* est aussi un lieu marqué par une identité et une atmosphère distinctes, que Plath définit notamment comme une odeur de « jets d'arrosage sur les pelouses, [de] breaks et [de] raquettes de tennis, [de] chiens et [de] bébés » (LCD, p. 126<sup>1</sup>). Enfin, chez Beauvoir, il s'agit d'un confinement symbolique, délimité par l'appartenance financière et matérielle au milieu de la haute bourgeoisie parisienne, comme l'indiquent les multiples dialogues portant sur la possession de biens spécifiques (p. 12-13 notamment).

<sup>1</sup> « It smelt of lawn sprinklers and station-wagons and tennis rackets and dogs and babies » (TBJ, p. 120).



En d'autres termes, qu'il s'agisse de la ville (chez Beauvoir, Plath et Oates) ou de la campagne (chez Duras, Hébert et Blais), le milieu représenté est décrit comme un lieu d'indifférenciation, ou, pour mieux le dire, de désintégration et de décomposition où les doubles abondent et les différences s'annulent. L'impression qui se dégage de tous ces environnements en est une d'oppression, comme le montrent les expressions symboliques récurrentes qui disent l'absence de communication, telle que la cécité d'Esther et de Michael, la surdité de François et de Richard, ou encore l'anorexie de Laurence.

En d'autres termes, aucune ouverture sur le monde extérieur ne permet d'échapper au « souffle maternel » « enveloppant »<sup>2</sup> de ces lieux, selon l'expression de Plath. Tous ces environnements sont dominés par la présence maternelle, et le père est absent ou mort chez Hébert, Blais, Plath et Duras. Quand il est présent (dans *Expensive People* et *Les Belles Images*), il est démissionnaire (jusqu'à la toute fin du roman chez Oates) ou il évolue dans une autre sphère que la mère (chez Beauvoir, les parents sont séparés et ne se croisent qu'à la fin du texte). Comme l'a illustré l'analyse des textes, l'emprise maternelle sur le lieu, qui constitue parfois un prolongement métonymique de son corps (par exemple dans le cas des terres de Louise, de celle de Claudine ou de la mère durassienne), est totale.

Au sein de chacun de ces environnements, l'indifférenciation règne dans le conformisme et la confusion identitaire, représenté le plus souvent par un singulier, comme « le village » hébertien, la *suburbia* de Oates et de Plath et l'administration cadastrale durassienne. Si une ou plusieurs figures se détachent, en rupture complète avec le reste des habitants, c'est toujours une figure féminine : il s'agit de la mère et, dans quatre des textes (*La Belle Bête*, *Un barrage contre le Pacifique*, *The Bell Jar* et *Les Belles Images*), de la fille par identification à la mère. Fait intéressant, cette figure est, à une exception près (la Louise de *La Belle Bête* – un personnage, je l'ai dit, sans histoire ni genèse, contrairement aux autres mères du corpus) toujours identifiée comme brillante, lettrée ou simplement instruite : ainsi, comme l'évoquent ses livres marqués à son nom, chez Hébert, Claudine a été à l'école<sup>3</sup>, à

<sup>2</sup> « the motherly breath of the suburbs enfolded me » (*TBJ*, p. 120).

<sup>3</sup> « Mes livres d'étude avaient appartenu à ma mère lorsqu'elle était enfant » (*LT*, p. 27).

une époque et dans un milieu (rural) où de nombreuses jeunes filles interrompaient tôt leurs études<sup>4</sup> ; elle tient également un journal où elle inscrit « soigneusement » l'horaire de ses journées (p. 21). De même, chez Duras, la mère est présentée comme « si bonne écolière que ses parents l'[ont] laissée aller jusqu'au brevet supérieur » (UBCP, p. 23). Dans *Les Belles Images*, Dominique et Laurence sont des femmes de carrière, respectivement dans la radio et la publicité, c'est-à-dire deux domaines intellectuels ou liés à la créativité artistique. Enfin, chez Plath et chez Oates, Nada et Esther sont écrivaines : dans *The Bell Jar*, le texte insiste à de multiples reprises sur les études exceptionnelles de la jeune fille<sup>5</sup> (« elle reçoit une bourse pour aller au collège, elle gagne un prix ici, remporte un concours là »<sup>6</sup> ou encore « [l]a seule chose pour laquelle j'étais douée, c'était de gagner des bourses et des prix »<sup>7</sup>) ; de même, chez Oates, l'écrivaine est présentée comme « une intellectuelle »<sup>8</sup>.

Si ces femmes sont instruites, voire des créatrices – à l'exception, à nouveau, de *La Belle Bête*, où le microcosme familial est dominé par les caprices de Louise –, elles incarnent, par conséquent, une forme de transgression à l'ordre traditionnel qui cantonne les femmes dans le maternel. Cette transgression apparaît comme d'autant plus grande qu'elle a lieu dans une société dominée par les hommes. Ainsi, chez Hébert, Claudine est – avec Amica dans la seconde partie de la nouvelle – la seule femme du texte, tandis que les hommes sont légion : outre François, le texte présente l'homme du fossé et évoque les camarades (garçons) de François au collège et son directeur ; c'est également le cas de l'administration coloniale chez

<sup>4</sup> Sur la question de l'exclusion des femmes de la culture et de l'éducation au Québec, on consultera l'article de Fernand Harvey, « Les femmes et la vie culturelle à Québec avant la Révolution tranquille » (*Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n°95, 2008, p. 34-38).

<sup>5</sup> La mère d'Esther a également fait des études supérieures, mais son collège est présenté de manière négative par Esther : « [j]'avais toujours méprisé le collège de ma mère, parce qu'il était mixte et que les gens qui y allaient n'avaient pu obtenir de bourse pour les grands collèges de l'Est » (LCD, p. 137) (« I had always looked down on my mother's college, as it was co-ed, and filled with people who couldn't get scholarships to the big eastern colleges » [TBJ, p. 132]).

<sup>6</sup> « she gets a scholarship to college and wins a prize here and a prize there » (TBJ, p. 2).

<sup>7</sup> « [t]he one thing I was good at was winning scholarships and prizes » (TBJ, p. 81).

<sup>8</sup> Voici la description au complet, prononcée par Elwood : « [m]a femme est une intellectuelle. Une écrivaine. Ah oui, ah oui ! Une écrivaine célèbre [...] – une écrivaine mineure mais célèbre, vous voyez le genre. C'est à ça qu'on reconnaît qu'ils sont bons » (« My wife is an intellectual. A writer, Ah yes, yes ! A famous writer [...] – a minor but famous writer, you know the kind. Only if they're minor are they any good » [EP, p. 13]).

Duras, dont les représentants sont toujours masculins, comme l'indique le destinataire de la lettre de la mère, « Monsieur l'agent cadastral », qui représente, par métonymie, l'administration au complet. La domination masculine est explicitement énoncée chez Beauvoir<sup>9</sup> et chez Oates<sup>10</sup>. Évoluant dans une société dominée par des figures d'autorité masculine, qui agissent comme représentants de l'ordre socioculturel au complet, toutes ces femmes métaphorisent une subversion de l'impératif de sacrifice et de sujétion inhérent à la fonction maternelle instituée dans les sociétés occidentales, tel que l'a défini Badinter :

La maternité, telle qu'on la conçoit au XIX<sup>e</sup> siècle depuis Rousseau, est entendue comme un sacerdoce, [...] [u]n réel sacrifice de soi-même. Si on insiste sur cet aspect de la maternité, avec une certaine complaisance, c'est toujours pour montrer l'adéquation parfaite entre la nature de la femme et la fonction de mère (Badinter, 1980, p. 245).

Toutefois, même lorsqu'elle s'inscrit dans la tradition patriarcale – c'est-à-dire en rejetant toute ambition d'ordre intellectuel ou professionnel – mais aussi en embrassant la féminité<sup>11</sup> et la maternité comme destin des femmes, la mère se fait encore condamner ; c'est ce que montre le cas de Louise, cette poupée et cette mère complètement dévouée à son enfant. Or, les unes et les autres finissent par polariser la haine et le rejet, dans un aveuglement mimétique qui dépasse les configurations des textes et trouve un écho dans la voix, ou les voix, qui dominent le récit. Que l'énonciation mette en avant la parole du persécuteur-agissant (chez Hébert et chez Oates), celle d'une pluralité d'énonciateurs (chez Blais et chez Duras) ou celle des victimes elles-mêmes (chez Plath et chez Beauvoir), la

<sup>9</sup> « Une femme sans homme est une femme seule » dit Dominique, qui affirme également que « [s]ocialement une femme n'est rien sans un homme » (*LBI*, p. 142).

<sup>10</sup> « Dans notre société, c'est impossible pour une femme sans hommes » (« In our society it's impossible for a woman without a man » [*EP*, p. 51]).

<sup>11</sup> « Je différencie féminité et féminin. Parce que la féminité, c'est un mode de représentation de nous-mêmes pour le désir de l'homme. Souvent cela a été un dédale de séduction qui n'était pas une séduction pour nous, mais pour lui et pour eux. Ce que je prends comme modèle de mise en place de la féminité dans mon livre, c'est Athéna, voilée de la tête aux pieds, dont on peut penser, dont on sait qu'elle est armée, donc elle est sans doute une espèce de double phallique dont on voit le visage mais pas le corps. Athéna faisant la politique masculine, médiatrice entre les hommes, enterrant les femmes sous son sanctuaire pour que la cité soit en ordre mais en même temps ne faisant plus l'amour avec les hommes, c'est-à-dire renonçant à un certain mode de jouissance. C'est une figure de mise en place d'un certain type de femme exigé par un ordre politique au sens large qui est très très parlant » (Irigaray, 1981, p. 67-68).

narration se range toujours, temporairement du moins, contre la mère, du côté des persécuteurs. C'est ce que montre clairement les portraits extrêmement négatifs des diverses figures maternelles – au sens large – qui traversent les textes du corpus.

De fait, comme l'a montré l'analyse des textes, les femmes et les mères des textes apparaissent toujours comme criminelles. Pour la plupart, leurs crimes relèvent du crime violent girardien, c'est-à-dire de maltraitance envers l'enfant, qu'il s'agisse de violences physiques (chez Duras et chez Hébert), d'indifférence (chez Blais, chez Oates et, jusqu'à un certain point, chez Plath), ou encore d'une emprise tendre qui étouffe l'enfant (chez Blais et chez Duras, et c'est ce dont, indirectement, chez Beauvoir, Laurence est accusée par son mari qui lui reproche sa « sensiblerie »<sup>12</sup>). Plus largement, chacune à sa manière, les figures maternelles sont associées à un désordre social qu'elles suscitent par leur être même. Le plus souvent, ce désordre est synonyme de brouillage des distinctions entre les sexes : ainsi, Nada, Esther, Dominique et la mère durassienne menacent l'équilibre social, soit par leur positionnement professionnel (Nada et Esther en tant qu'écrivaines), soit par leur remise en cause d'une certaine hiérarchie (Dominique et la mère chez Duras s'élèvent contre leur condition – tout comme Nada, en s'étant affranchie du milieu pauvre de son enfance). Le champ lexical et sémantique qui les décrit, par exemple le mot d'« acharnement » qui revient chez Duras<sup>13</sup> et chez Beauvoir<sup>14</sup>, dit bien cette transgression et cette énergie de contestation qu'incarnent les mères. Parfois, enfin, le désordre relève de l'inceste entre mère et fils (c'est le cas chez Duras et chez Blais), contribuant à une indifférenciation entre le familial et le social. Parfois encore, en ayant une vie sexuelle hors mariage, les mères provoquent une impression de confusion sur la place et le statut des femmes dans la société – c'est le cas de Claudine et de Nada.

<sup>12</sup> Comme le dit Jean-Charles à Laurence : « [c]'est toi qui la détraques avec tes scrupules, ta sensiblerie » (*LBI*, p. 133).

<sup>13</sup> « Elle s'acharnait. Elle s'était toujours acharnée, d'un acharnement curieux, qui augmentait en raison directe de ses échecs » (*UBCP*, p. 178).

<sup>14</sup> « Elle a dit ces mots avec un tel accent que Laurence a un élan vers elle. La sécurité, la paix. Il lui semble toucher la vérité de cette vie si acharnée d'ordinaire à se déguiser » (*LBI*, p. 115).



En d'autres termes, les femmes et les mères s'élèvent contre le modèle traditionnel et, à ce titre, menacent de bouleverser l'ordre social. De multiples manières, elles portent ce que j'ai identifié comme des signes de sélection victimaire girardiens, lesquels trahissent leurs crimes. Comme le pose Girard,

[L]es monstres doivent résulter d'une fragmentation du perçu, d'une décomposition suivie d'une recombinaison qui ne tient pas compte des spécificités naturelles. Le monstre est une hallucination instable qui tend rétrospectivement à se cristalliser en formes stables, en fausses spécificités monstrueuses, du fait que la remémoration s'effectue dans un monde à nouveau stabilisé.

[...] les représentations des persécuteurs historiques ont déjà, sous ce rapport, quelque chose de mythologique. Le passage au monstrueux se situe dans le prolongement de toutes les représentations dont nous avons déjà parlé, celle de la crise comme indifférenciée, celle de la victime comme coupable de crimes indifférenciateurs, celle des signes de sélection victimaire comme difformité. Il arrive un point où la monstruosité physique et la monstruosité morale se rejoignent (1982, p. 1266-1267).

De fait, dans les textes du corpus, la monstruosité est à la fois cause et symptôme pour ces figures féminines et maternelles qui sont désignées par leur difformité, laquelle traduit leur différence et leur étrangeté. Dans cette unilatéralité de la monstruosité et de la culpabilité maternelles, le point de vue qui domine le récit semble, temporairement du moins, se faire persécuteur-narrant. Autrement dit, le statut maternel, toujours problématique, témoigne d'un malaise social.

Dans chaque fiction, j'ai essayé de le montrer avec le concept de *kairós*, arrive un moment où un ou plusieurs hommes surgissent<sup>15</sup> : l'homme du fossé chez Hébert, les multiples amants de Nada, et notamment celui que le fils surprend avec elle chez Oates, Lanz et Michael chez Blais, M. Jo chez Duras, Buddy chez Plath et Gilbert chez Beauvoir. Ces apparitions ont pour effet de modifier l'équilibre de la configuration initiale en introduisant un tiers entre la mère et le ou les enfants. Or, à ce premier bouleversement s'en

<sup>15</sup> Et parfois, nous l'avons vu, l'émergence de figures féminines peut jouer ce rôle, mais ces figures surgissent toujours en plus des hommes, et non à leur place.

ajoute toujours un second : celui qui consiste pour l'enfant à s'éloigner en se soustrayant temporairement à la sphère maternelle. Pour deux des garçons, François et Richard, il s'agit d'un départ pour le collège (respectivement p. 28 et p. 41<sup>16</sup>) ; chez Duras, c'est le voyage à Kam, lors duquel le clan familial éclate (*UBCP*, p. 167-242) ; dans *La Belle Bête*, il y a deux éloignements : celui de Louise au début du texte (*LBB*, p. 24-31) et celui d'Isabelle-Marie, lorsqu'elle quitte sa mère en faveur de Michael (*LBB*, p. 47-111) ; chez Plath, c'est le séjour à New York (*TBJ*, p. 1-118), et enfin, chez Beauvoir, ce sont les vacances en Grèce (*LBI*, p. 153-168). Lors de tous ces éloignements, l'enfant prend sa distance d'avec la sphère maternelle et à son retour, une rupture claire s'est opérée : quand François s'adresse à sa mère, ce n'est plus en tant qu'enfant mais en tant qu'homme<sup>17</sup>. De même, Esther est littéralement marquée par son séjour à New York, puisqu'elle porte les traces de sa lutte avec Marco sur les joues (*TBJ*, p. 119-120) ; Joseph a rencontré Lina (p. 257-278) et Suzanne a commencé à se détacher de l'emprise maternelle, en ne l'accompagnant plus chez les diamantaires<sup>18</sup> et sous l'influence de Carmen<sup>19</sup>. De même, à son retour chez la mère lorsqu'elle a été chassée par Michael, Isabelle-Marie a changé : désormais, elle a « le visage comme un désert où vient de passer un cyclone, une envie de vomir, un goût de perversité lui serr[ent] la gorge » (*LBB*, p. 112) ; Richard associe à son entrée à l'école Johns Behemoth le début de sa désintégration<sup>20</sup> ; quant à Laurence, elle fait clairement coïncider son voyage en Grèce et le début d'une étrangeté à soi. Or, ce surgissement clair de l'extérieur dans la sphère maternelle marque le début d'un détachement brutal d'avec la mère – c'est-à-dire, dans le cas d'Esther et de Laurence, d'une scission interne qui les conduit à l'autodestruction. Ce moment est synonyme de l'émergence de ce que j'ai nommé le persécuteur-agissant dans

<sup>16</sup> Chez Oates et chez Blais, la mère quitte également la maison de manière temporaire.

<sup>17</sup> « – Je ne retournerai pas au collège, l'année prochaine, prononçai-je si nettement que je croyais entendre la voix d'un autre. C'était la voix d'un homme » (*LT*, p. 31).

<sup>18</sup> « Suzanne et Joseph commencèrent par l'accompagner dans ses interminables courses chez les diamantaires. Mais leur zèle ne résista pas à l'histoire du crapaud » (*UBCP*, p. 181).

<sup>19</sup> « Carmen la coiffa, l'habilla, lui donna de l'argent. Elle lui conseilla de se promener dans la ville en lui recommandant toutefois de ne pas se laisser faire par le premier venu. Suzanne accepta de Carmen ses robes et son argent » (*UBCP*, p. 184).

<sup>20</sup> Richard est admis à l'école Johns Behemoth en janvier et il écrit : « Fixons arbitrairement la date au 20 janvier 1960, jour du début de ma désintégration » (« let's arbitrarily fix the date as January 20, 1960, when I began to disintegrate » [*EP*, p. 41]).

les textes, selon des modalités qui semblent profondément ancrées dans l'identité sexuelle et générique de l'enfant qui va alors s'en prendre à la mère, à soi, ou aux deux.

### La différence générique fils-fille dans les textes

D'entrée de jeu, j'ai émis l'hypothèse d'une différence générique dans les formes et les expressions de la matrophobie et du matricide qui traversent le corpus. La lecture des œuvres l'a confirmé : les romans du corpus distinguent nettement le positionnement des fils et celui des filles. Cette différence s'exprime dans les situations d'énonciation que recourent les régimes de focalisation, dans les cibles de la violence, ainsi que dans le dénouement des textes.

C'est en fonction de ce volet de l'hypothèse que j'ai organisé ma thèse en trois chapitres d'analyse, où les textes ont été regroupés en fonction du sexe des enfants que redouble une variation de la situation d'énonciation et des régimes de focalisation. Ainsi, le chapitre II s'est intéressé aux deux fils uniques du corpus, François dans « Le Torrent » et Richard dans *Expensive People*, dont émane une parole confessionnelle ; le chapitre III s'est penché sur les couples fils-filles dans *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*, deux textes marqués par une polyphonie et une pluralité de points de vue ; enfin, le chapitre IV a étudié les deux filles uniques de *The Bell Jar* et des *Belles Images*, qui sont tout à la fois énonciatrices (partiellement dans le cas de Laurence) et victimes de persécution. Or, à travers cette pluralité de situations de focalisation et d'énonciation, la figure maternelle – c'est-à-dire les filles elles-mêmes chez Plath et Beauvoir – apparaît toujours comme dangereuse, différente, une sorte d'ennemie intérieure.

Comme l'ont montré les analyses des romans, ces textes présentent quatre types de violences : (1) des violences physiques dirigées par trois des fils (François, Richard et Joseph) et une des filles (Isabelle-Marie) contre la mère ; (2) des violences symboliques adressées par tous les fils (sauf Patrice) et toutes les filles contre leur mère, par des mauvais traitements ou

des désirs matricides ; (3) des violences physiques ou symboliques, parfois les deux, auto-infligées chez toutes les filles ; et, enfin, (4) un matricide symbolique qui passe, dans tous les textes, par la condamnation de la mère dans sa représentation au sein du texte.

En d'autres termes, dans les œuvres du corpus, de grandes tendances se dégagent. Seul *La Belle Bête* fait exception puisque c'est la fille, Isabelle-Marie, et non le fils, qui tue la mère, tandis que Patrice commet un autre crime : le meurtre de son beau-père, Lanz. Toutefois, je l'ai dit, le texte de Blais procède à différents types d'inversions par rapport au reste du corpus. Ainsi, Patrice est beau et passif, et Isabelle-Marie, laide et active. Du fait de cette inversion, et des nombreux autres renversements qui traversent le texte, il me semble que, d'une certaine manière, la logique de *La Belle Bête* n'est pas en rupture avec celle des autres textes du corpus. C'est également ce que montre autrement le dénouement final du roman, qui marque un point de convergence fort avec le reste des œuvres : l'auto-sacrifice d'Isabelle-Marie.

À l'exception ici encore de Patrice, que le texte tire du côté du féminin et de la symbiose avec la mère, les fils, qu'ils soient seuls ou accompagnés d'une sœur comme dans *Un barrage contre le Pacifique*, ont une identité claire, distincte de celle des autres, et, dans le cas de François et de Richard, un « je » fort, au point que leur voix domine<sup>21</sup>. À l'inverse, l'identité des filles est plus problématique et moins nettement délimitée, même quand elles sont énonciatrices dans le texte. De fait, l'analyse des textes l'a montré, le « je » de la fille affleure plus qu'il ne s'impose clairement. Ce point est évident si l'on rapproche, d'une part, l'incipit des deux textes de fils « Le Torrent et « Expensive People », et d'autre part, celui des deux textes de filles, *The Bell Jar* et *Les Belles Images* :

J'étais un enfant dépossédé du monde (LT, p. 19).

I was a child murderer (EP, p. 3).

<sup>21</sup> Au sujet d'*Un barrage contre le Pacifique*, j'ai dit que la perspective de Suzanne dominait dans la polyphonie du texte. Toutefois, l'analyse l'a montré, sa perspective se déploie essentiellement dans la répétition de la voix du frère.



It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York (*TBJ*, p. 1).

C'est un mois d'octobre... exceptionnel », dit Gisèle Dufrène ; ils acquiescent, ils sourient, une chaleur d'été tombe du ciel gris-bleu – Qu'est-ce que les autres ont que je n'ai pas ? (*LBI*, p. 7)

Tandis que le « je » des deux garçons est fort et premier, bien que marqué par la douleur, celui des filles est non seulement second (il intervient après un pluriel sans référent « they »/ « ils »), mais aussi présenté dans un tour négatif. C'est également l'impression qui se dégage des deux derniers textes : Suzanne n'apparaît qu'à la troisième page d'*Un barrage contre le Pacifique*, et si elle est bien sujet de phrase, elle n'est pas active (« Suzanne était assise sous le bungalow » [*UBCP*, p. 15]), en contraste net avec Joseph, dont la première description est marquée par l'énergie<sup>22</sup>. Fait intéressant, la logique est similaire chez Blais, où Isabelle-Marie est présentée en second, après Patrice, dans une description qui fait d'elle le double négatif de son frère :

Le train sortait de la ville. Tête renversée sur l'épaule de sa mère, Patrice suivant mélancoliquement le paysage taché. Tout se mêlait derrière son front comme l'envers d'une tempête au cinéma. Patrice ne comprenait pas, mais il regardait, silencieux, son visage d'idiot pourtant si éblouissant qu'il faisait croire au génie. Sa mère lui caressait la nuque de sa main ouverte. En glissant son poignet trop souple elle pouvait plonger la tête de Patrice dans son sein et mieux écouter son souffle.

De l'autre côté, distante, immobile, sa fille Isabelle-Marie se serrait contre la fenêtre, le visage dur (*LBB*, p. 11).

Si, dans cet extrait, le contraste ne se crée pas autour d'un axe actif/passif, il n'en est pas moins net : Isabelle-Marie est seule, exclue et révoltée, tandis que Patrice baigne dans la douceur maternelle. En d'autres termes, que ce soit au sein d'un même texte comme chez

<sup>22</sup> Dans sa première présentation, Joseph est le sujet de six verbes d'action : « Bientôt on entendit des claquements de fouet et les cris de Joseph, et la carriole apparut sur la piste. Joseph était à l'avant. [...] Le cheval allait très lentement, il raclait la piste de ses pattes plutôt qu'il ne marchait. Joseph le *fouettait* mais il aurait pu aussi bien fouetter la piste, elle n'aurait pas été plus insensible. Joseph *s'arrêta* à la hauteur du bungalow. Les femmes descendirent et continuèrent leur chemin à pied vers Kam. Joseph *sauta* de la carriole, *prit* le cheval par la bride, *quitta* la piste et *tourna* dans le petit chemin qui menait au bungalow » (je souligne, *UBCP*, p. 14-15).

Blais et Duras, ou dans toutes les œuvres du corpus lues ensemble, un mode de présentation des fils et des filles similaire se dégage, qui oppose terme à terme les enfants selon leur sexe.

Ce contraste tranché entre les fils et les filles s'observe également dans leur rapport à la matrophobie et au matricide. Les lignes de convergence sont claires entre les récits confessionnels de François et Richard : premièrement, tous deux construisent l'étrangèreté de la mère ; ensuite, tous deux procèdent sur le même mode énoncé-nié – pour reprendre le mot de Slama (1983, p. 22) – dans la présentation du matricide, à la fois revendiqué et non assumé ; enfin, les deux textes se referment sur l'image de la suite chaotique du sacrifice maternel. À l'inverse, chez Blais et chez Plath, la voix de l'enfant matricide est liée à un concert de voix et d'énonciateurs, dans la polyphonie. Toutefois, alors que dans *La Belle Bête*, Isabelle-Marie prend position contre la mère et qu'elle la reconnaît coupable, les deux enfants durassiens se détachent du consensus et de l'unanimité violente pour se ranger du côté de la mère – c'est, d'ailleurs, les seuls de tous les textes du corpus. Enfin, chez Plath et chez Beauvoir, paradoxalement, la parole de la fille se livre à une auto-condamnation qui double celle de François et Richard : alors que ces derniers dénonçaient, à la première personne, l'étrangèreté de la mère, Esther et Laurence dénoncent leur propre étrangèreté, qui apparaît tout aussi complète et évidente que celle de Claudine et Nada. Ce faisant, les filles donnent à voir la force de l'emprise de l'idéologie dominante, puisqu'elles-mêmes ont la conviction d'être une menace pour l'ordre de leur société. En d'autres termes, alors que les fils accusent toujours l'autre (la figure maternelle), les filles s'auto-accusent – une opposition stricte qui crée l'impression d'une symétrie inversée entre les deux sexes.

Par ailleurs, toutes les œuvres du corpus ont en commun de présenter un point de vue qui ne devient jamais complètement celui du persécuteur-narrant. Au moyen de diverses stratégies discursives, la ou les voix qui dominent les textes opèrent un détachement d'avec l'unanimité violente qui condamne la mère, et offrent l'image d'une victimisation injuste de la figure maternelle. Si celle-ci est monstrueuse et coupable, disent les textes, c'est dans un mouvement qui n'est jamais premier, mais second, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Lori Saint-Martin, qu'elles sont « toujours situées dans le contexte social qui les a rendues

monstrueuses » (Saint-Martin, 1999, p. 46) : leur monstrosité « n'est pas ontologique, mais sociale » (*op. cit.*, p. 47).

En outre, l'analyse l'a montré, tous les textes présentent des violences matrophobiques et matricides comme un geste qui, loin d'être seulement privé et singulier, relève d'enjeux généraux qui dépassent largement le seul rapport mère-enfant. Certes, dans les œuvres du corpus, il n'y a jamais l'image d'une foule qui participe collectivement à la persécution de la figure maternelle. Toutefois, le geste violent s'inscrit toujours dans le prolongement d'un mouvement d'irruption du dehors (ce que, dans l'analyse des textes, j'ai identifié comme *kairos*), mais aussi d'éloignement temporaire de l'enfant. Lorsque l'enfant devient violent, c'est après s'être éloigné de la sphère maternelle et être passé du côté de la société, pour qui la figure maternelle représente une transgression et une menace de désordre. À mon sens, rien ne montre mieux cette idée d'une nécessité sociale et générale du matricide que le retour obsessionnel du motif de l'obligation externe et impersonnelle, dans *Un barrage contre le Pacifique* notamment. Tout se passe alors comme si le libre-arbitre de l'enfant était suspendu. C'est également ce que peut indiquer non seulement la confusion et le chaos, voire l'impression de délire, mais aussi l'ellipse du « je » au moment du matricide dans « Le Torrent » et *Expensive People*. C'est, enfin, ce que signifie l'évocation, implicite ou explicite, d'un premier sacrifice maternel en genèse des textes. Je l'ai dit lors de l'analyse, trois des mères assassinées dans les textes sont mortes à demi dès leur première présentation. De même, les violences qu'Esther et Laurence s'auto-infligent s'inscrivent nettement dans la continuité d'un premier rejet qu'elles ont subi de la part de leur entourage – au sens large. À ce titre, le matricide n'est pas un meurtre, mais un sacrifice, et l'enfant n'est pas meurtrier, mais persécuteur-agissant.

Jamais, toutefois, la perspective des œuvres n'est celle du persécuteur-narrant comme l'implique la théorie girardienne du mythe. La lecture dufourmantellienne du corpus l'a montré, si les figures maternelles sont bien monstrueuses, les textes montrent, parfois en creux, les origines sociales de la méchanceté maternelle. Ce faisant, ils les désignent non pas comme victime émissaire mythologique – dont la culpabilité, dans la logique girardienne, ne

doit laisser aucun doute dans les textes –, mais comme femme sacrificielle, c'est-à-dire comme le chaînon d'un véritable continuum sacrificiel intergénérationnel. Pour le dire comme Lori Saint-Martin,

la mère « maltraitante » (Couchard, 1991) que dépeignent les écrivaines n'agit jamais par méchanceté pure. En général, elle nous est donnée à voir dans son contexte psychologique, mais aussi social : femme abandonnée ou maltraitée par son mari, mère d'enfants illégitimes, elle est le plus souvent blessée, démunie. Victime d'une terrible blessure narcissique, elle se venge par l'indifférence ou par une emprise violente sur la vie de son enfant (1999, p. 53).

En d'autres termes, en étant persécuteur-agissant, l'enfant s'en prend à une figure fantôme : le monstre qu'a fait de la mère l'ordre culturel qui, paradoxalement, le pousse lui à l'assassiner. Cet ordre culturel malade et profondément injuste prend plusieurs formes d'un roman à l'autre : c'est l'administration coloniale corrompue chez Duras, la haute société parisienne chez Beauvoir, le Québec traditionnel et rural chez Hébert et Blais et, enfin, la *suburbia* chez Oates et Plath. Toutefois, à travers ces variations, une constante demeure : cet ordre est toujours dominé par le masculin – ce qui l'identifie, par extension et par métonymie, comme l'ordre de la tradition patriarcale.

#### Après le matricide, le chaos

Dans ses travaux théoriques sur le recours au sacrifice dans les sociétés primitives, Girard postule que ce dernier amène « un véritable retour de l'ordre compromis dans la crise, plus souvent encore la naissance d'un ordre tout neuf, dans l'union religieuse de la communauté vivifiée par l'épreuve qu'elle vient de subir » (1982, p. 1278). Dans les textes de mon corpus, c'est précisément le contraire qui a lieu. L'analyse de mon corpus l'a montré, les quatre œuvres où le matricide aboutit (« Le Torrent », *Expensive People*, *La Belle Bête* et *Un barrage contre le Pacifique*) se referment sur l'image inquiétante d'une violence et de souffrances parfois représentées (c'est le cas chez Hébert et chez Blais), parfois latentes (c'est le cas chez Oates et chez Duras). C'est également, quoique de manière plus nuancée, ce que semble



promettre la fin de *The Bell Jar*, à la suite du suicide de Joan. Preuve inversée de cette tendance, *Les Belles Images*, avec le « non ! » final de Laurence, qui représente l'interruption nette du sacrifice, est porteur d'une ouverture vers l'avenir, sous le signe d'une nouvelle chance.

### Bilan théorique

Dans la lecture des textes de mon corpus, j'ai fait appel à ce que j'ai nommé une logique sacrificielle, à la confluence de la théorie girardienne du sacrifice (notamment dans le cadre de ses recherches sur le mythe), de la théorie dufourmantellienne de la femme sacrificielle et des théories féministes. Revenons sur les apports et les limites de ces travaux dans le contexte de ma thèse.

Dans la présente étude, la théorie girardienne du mythe m'a permis non seulement de mettre au jour les enjeux généraux et collectifs des matricides symboliques et réels de mes textes, mais, plus largement, de trouver un langage. Au moyen de la définition proposée par Girard du sacrifice, j'ai pu dissocier le meurtrier du persécuteur, et le meurtre du sacrifice. Ce faisant, la portée de la matrophobie et du matricide de mes textes s'est révélée comme étant le fait d'un ordre social en proie à une crise profonde. De plus, la notion d'aveuglement mimétique m'a permis de saisir le sens de la construction d'une étrangeté systématique et transversale des figures maternelles. J'ai pu également comprendre les contradictions et les ambiguïtés consubstantielles aux portraits de mères dans l'ensemble de mes textes grâce à l'opposition entre persécuteur-agissant et persécuteur-narrant qu'a permis de poser la définition girardienne du mythe<sup>23</sup>. Enfin, en recourant à ce dernier comme paradigme, j'ai pu expliciter les limites de l'adhésion de tous les points de vue de mes textes à la croyance de la culpabilité inhérente à la fonction maternelle. Par conséquent, la théorie girardienne a rendu

---

<sup>23</sup> Certes, ces termes n'apparaissent pas dans l'œuvre de Girard ; toutefois, les concepts qu'ils recouvrent sont entièrement déduits de la théorie girardienne.

possible la révélation du malaise profond et protéiforme des sociétés et des communautés représentées dans les textes du corpus.

Toutefois, la théorie girardienne n'a pas suffi à rendre compte des failles qui accompagnent la construction de l'étrangèreté maternelle, car il n'a pensé ni le féminin, ni le maternel, ni le rapport mère-enfant (Florey, 2003 ; Moi, 1999). Girard a même, je l'ai dit dans le premier chapitre, exclu les femmes comme potentielles « sacrificables » :

Définir la différence entre sacrificable et non sacrificable par l'appartenance plénière à la société n'est pas vraiment inexact mais la définition est encore abstraite et elle n'est pas d'un grand secours. On peut soutenir que, dans de nombreuses cultures, les femmes n'appartiennent pas vraiment à la société et pourtant jamais ou presque elles ne sont sacrifiées. À ce fait, il y a peut-être une raison très simple. La femme mariée garde des attaches avec son groupe de parenté, alors même qu'elle devient, sous certains rapports, la propriété de son mari et de son groupe à lui. L'immoler serait toujours courir le risque de voir l'un des deux groupes interpréter le sacrifice comme un véritable meurtre et entreprendre de le venger (1972, p. 311).

Androcentrique (Florey, 2003 ; Moi, 1999), le positionnement girardien ne prend pas en compte la singularité du statut féminin et maternel dans l'ordre patriarcal. C'est, en revanche, ce qu'ont permis de comprendre les travaux féministes, tout particulièrement les travaux d'Adrienne Rich sur la maternité comme institution et les écrits de Luce Irigaray à propos du sacrifice maternel inhérent à une certaine définition du féminin. Dans la représentation des suites du sacrifice maternel, les textes de mon corpus donnent raison, non pas à la théorie girardienne, mais à celle d'Irigaray, qui écrit :

La culture, le langage, l'imaginaire et la mythologie dans lesquels nous vivons présentement... je me dis... voyons un peu... cet édifice qui a l'air si propre et si subtil, voyons sur quel sol il est bâti... Est-il si acceptable que ça ?

Ce sous-sol, c'est la femme reproductrice de l'ordre social, mise en infrastructure de cet ordre : toute notre culture occidentale repose sur le meurtre de la mère. L'homme-dieu-père a tué la mère pour prendre le pouvoir. Est-ce qu'il n'y a pas une fluidité, quelque déluge, qui pourrait ébranler cet ordre social ? Et si nous

faisons bouger le fondement de l'ordre social, tout bouge. C'est la raison pour laquelle on nous tient si soigneusement en laisse... (Irigaray, 1981, p. 81).

Cette répétition et cette permanence de l'ordre social, la théorie dufourmantellienne de la femme sacrificielle a également contribué à le comprendre. Contrairement aux travaux de Girard, qui étudient le sacrifice dans une optique seulement horizontale (dans l'analyse des mécanismes victimaires menant au sacrifice), *La Femme et le sacrifice* a permis de saisir une logique verticale, c'est-à-dire transgénérationnelle, de transmission du sacrifice. Là où Girard exclut les femmes de la catégorie des « sacrificiables », Dufourmantelle pose, au contraire, le féminin et le maternel comme irréductiblement liés au sacrifice. Selon ce beau passage de *La Femme et le sacrifice*,

[s]acrificielles, les femmes le sont [...] encore, en dépit de leur émancipation certaine. Parce que la mère à l'origine est celle qui donne la vie, et par conséquent aussi la possibilité de la mort. Et que la jeune fille « éternelle » doit mourir d'une certaine façon à elle-même quand elle devient mère. La double icône de la jeune fille et de la mère arme tous nos mythes. D'Iseut à Antigone, d'Iphigénie à Jeanne d'Arc, de Cassandre à sainte Thérèse, de la Béatrice de Dante à la Dulcinée des pensées de don Quichotte, l'éternelle dame d'amour est une jeune fille promise à l'idéal. La mère opère, elle, comme l'envahissante présence de notre origine, figure d'un pouvoir sidérant, figure d'une folle sauvagerie ou de l'abnégation absolue. Et entre ces deux figures, une civilisation construit des autels et organise des rituels pour tenter de conjurer et le pouvoir des mères et la beauté mortelle des jeunes filles et permettre qu'une femme œuvre à devenir femme (2007, p. 9-10).

Dans la pluralité contrastée des multiples figures maternelles qui traversent mon corpus, la théorie dufourmantellienne a situé l'omnimonstruosité et l'omniculpabilité de la mère. Plus largement, à la lumière de *La Femme et le sacrifice*, j'ai pu remonter la chaîne des sacrifices et mettre au jour l'identité du grand silencieux des configurations de mon corpus : le vrai coupable qu'est l'ordre culturel, aussi lointain et inatteignable que le responsable cadastral responsable des malheurs de la mère durassienne.

Toutefois, je l'ai dit lors de la lecture des *Belles Images*, l'auteure de *La Femme et le sacrifice* pêche, jusqu'à un certain point, par excès de pessimisme. En posant comme nécessaire la répétition et la transmission du trauma par le sacrifice, de ce « compte dont on ne peut jamais s'acquitter » (2007, p. 198), elle ignore la possibilité d'une suspension du « cycle morbide, mortifiant, du recyclage du même destin » (*op. cit.*, p. 231). Ce pessimisme inhérent à la théorie dufourmantellienne ne rend pas compte des enjeux d'ouverture présents dans le dernier texte à l'étude dans ma thèse.

En d'autres termes, à travers la pluralité des situations de focalisation et d'énonciation et des configurations particulières des textes qui constituent mon corpus, la triple lumière de la théorie girardienne, dufourmantellienne et féministe a permis d'éclairer qu'alors que tout semble l'accuser (même, parfois, elle-même), la figure maternelle monstrueuse n'est autre que l'agente ou le symbole d'un ordre socioculturel qui la dépasse et dont les textes commencent à instruire le procès.

#### Vers une nouvelle histoire

À une époque de transition marquée par des mutations sociales et culturelles profondes, (Thébaud, 1986 ; Duby et Perrot, 1990 ; Bock et Thane, 1991 ; McGlen et al., 1998 ; Knibiehler, 2000), six écrivaines ont raconté des matricides réels ou symboliques, en incriminant l'ordre patriarcal et en montrant la force et le poids de l'emprise idéologique qui condamne les femmes à la maternité, et les mères à la mort. Certes, une distance géographique, temporelle et idéologique non négligeable sépare le Québec de 1945, qui a vu naître « Le Torrent » d'Anne Hébert, et la France et les États-Unis de la fin des années 1960, où ont respectivement été écrits *Les Belles Images* (1966) et *Expensive People* (1968). Toutefois, malgré cet écart et les divergences qui traversent mon corpus, les textes, pris ensemble, dénoncent le désordre que crée l'ordre patriarcal. Ce faisant, ils mettent en garde contre la tentation facile d'accabler les mères et de se fondre, contre elles, dans la crise d'indifférenciation qui aboutit toujours à leur sacrifice. C'est, disent-ils, chacun à sa manière,



seulement au prix d'une rédefinition du statut maternel et d'une interruption du continuum que les conditions de possibilité d'une paix sociale et culturelle verront le jour.

Indirectement, les textes s'adressent alors au lecteur et à la lectrice, à qui revient la position de l'« Autre » du sacrifice, que Dufourmantelle définit ainsi :

Si le sacrifice s'adresse toujours à cet Autre, inconnu, imaginaire, tout-puissant, c'est parce qu'il nous faut créer un langage face à son silence, et cette invention est en elle-même l'espace symbolique auquel le langage donne accès. Le sacrifice, en tant qu'il est adossé à la terreur, en appelle à l'Autre en le convoquant *malgré tout* à répondre (2007, p. 16).

À la fois témoins, du fait de leur statut de spectateurs extérieurs à l'action, et de destinataires, en tant que membres de la société qui semblent, par défaut, du côté de la foule, le lecteur et la lectrice sont appelés à formuler une réponse, selon le mot de Dufourmantelle. À lui ou elle de faire en sorte que le continuum sacrificiel qui menace le féminin et le maternel soit suspendu, par l'invention d'un langage qui, enfin, interrompe le silence.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

- Beauvoir, Simone de. 1966. *Les Belles Images*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 257 p.  
rééd. en 1972, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 183 p.
- Blais, Marie-Claire. 1959. *La Belle Bête*. Québec : Institut littéraire du Québec, 182 p.  
rééd. en 1960, Paris : Éditions Flammarion, 214 p.  
rééd. en 1968, Montréal : Le Cercle du Livre de France, coll. « CLF poche », 157 p.  
rééd. en 1991, Montréal : Boréal, coll. « Boréal compact », 167 p.
- Duras, Marguerite. 1950. *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard, coll. « Blanche », 320 p.  
rééd. en 1953, Paris : Éditions Club Français du Livre, coll. « Romans », 289 p.  
rééd. en 1961, Paris : J'ai lu, 369 p.  
rééd. en 1968, Paris : Gallimard, coll. « Le livre de poche », 320 p.  
rééd. en 1978, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 367 p.  
rééd. en 1997, Paris : Gallimard, « coll. Folio plus », avec un dossier composé par Françoise Maury, 400 p.  
rééd. en 1998, Paris : France Loisirs, 315 p.  
rééd. en 2005, Paris : Gallimard, coll. « Folio plus classiques », dossier et notes de Jean-Luc Vincent, 384 p.  
rééd. en 2007, Paris : Gallimard, coll. « Folio luxe », 370 p.
- Hébert, Anne. 1950. *Le Torrent*, avec « Le Torrent », « L'Ange de Dominique », *La Robe Corail*, « Le Printemps de Catherine », et « La Maison de l'esplanade ». Montréal : Éditions Beauchemin, 171 p.  
rééd. en 1963, Montréal : HMH, coll. « L'Arbre », édition augmentée de « Un grand mariage », et « La Mort de Stella », 248 p.  
rééd. en 1989, Montréal : Bibliothèque Québécoise, introduction et notes de Robert Harvey, 180 p.
- Oates, Joyce Carol. 1968. *Expensive People*. New York : Vanguard Press, 308 p.  
rééd. en 1982, New York : Fawcett Crest, 256 p.  
rééd. en 1990, Princeton : Ontario Review Press, augmenté d'une postface de Joyce Carol Oates, 243 p.  
rééd. en 2005, New York : W.W. Norton & Co, 243 p.  
rééd. en 2006, New York : Modern Library, augmenté d'une introduction de Elaine Showalter, 225 p.
- Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*. Londres : Heinemann, 258 p., publié sous le pseudonyme « Victoria Lucas »

rééd. en 1966, Londres : Faber & Faber, 258 p., publié sous son vrai nom, comme toutes les rééditions qui suivent  
 rééd. en 1971, New York : Harper & Row, 296 p.  
 rééd. en 1972, New York : Bantam Windstone, 216 p.  
 rééd. en 1976, Londres : Faber & Faber, 234 p.  
 rééd. en 1983, New York : Ballantine Books, 216 p.  
 rééd. en 1993, New York : Book-of-the-Month Club, 296 p.  
 rééd. en 1995, Laurel : Lightyear Press, 300 p.  
 rééd. en 1996, New York : HarperCollins, 296 p.  
 rééd. en 1998, New York : Everyman's Library, 256 p.  
 rééd. en 2000, New York : Harper Perennial, 244 p.  
 rééd. en 2005, New York : Harper Perennial Modern Classics, 244 p.  
 rééd. en 2009, New York : Harper Perennial, 284 p.  
 traduit par Michel Persitz sous le titre *La Cloche de détresse* avec une préface de Colette Audry en 1972, 270 p., rééd. en 1987, Paris : Gallimard, 270 p.

### Œuvres littéraires citées

- Bazin, Hervé. 1948. *Vipère au poing*. Paris : Grasset, 318 p., rééd. 1972, Paris : Le Livre de Poche, 255 p.
- Beauvoir, Simone de. 1954. *Les Mandarins*. Paris : Gallimard, 579 p.
- Bemelmans, Ludwig. 1939. *Madeline*. New York : Simon and Schuster, 48 p.
- Duras, Marguerite. 1954. *Des journées entières dans les arbres* suivi du *Boa*, *Madame Dodin* et *Les Chantiers*. Paris : Gallimard, 233 p.
- Duras, Marguerite. 1984. *L'Amant*. Paris : Éditions de Minuit, 147 p.
- Hébert, Anne. 1982. *Les Fous de Bassan*. Paris : Seuil, 248 p.
- Hébert, Anne. 1988. *Le Premier Jardin*. Paris : Seuil, 188 p.
- Nabokov, Vladimir. 1955. *Lolita*. Paris : Olympia Press, traduit par Eric Kahane, Paris : Gallimard, 1959, 366 p.
- Rimbaud, Arthur. 1873. *Une saison en enfer*. Bruxelles : Alliance typographique, 53 p., rééd. à Paris : Gallimard, 2009, 1101 p., p. 921-938.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1782 [1959]. *Confessions*, livre I, *Œuvres complètes*, t. 1, publié sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1969 p.

### Travaux théoriques autour du sacrifice

- Bormans, Christophe. 2005. « Sacrée violence ! Le meurtre du père revisité par Freud, Girard et Lacan », dans *Psychologie de la violence*, Christophe Bormans et Guy Massat (dir.), Paris : Studyrama, 255 p., p. 63-78.
- Boyarin, Daniel. 2003. *Mourir pour Dieu, l'invention du martyr aux origines du judaïsme et du christianisme*. Paris : Bayard, 2003, 241 p.
- Donard, Véronique. 2009. *Du meurtre au sacrifice : psychanalyse et dynamique spirituelle*. Paris : Éditions du Cerf, 671 p.
- Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps*. Paris : Galilée, 1991, 216 p.
- Dufourmantelle, Anne. 2007. *La Femme et le sacrifice*. Paris : Denoël, 299 p.
- Durkheim, Émile. 1912. *Les Formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*. Paris : Presses universitaires de France, 647 p.
- Freud, Sigmund. 1908 [1972]. « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes » dans *La Vie sexuelle*, Paris : Presses universitaires de France, 159 p.
- Freud, Sigmund. 1913 [1923]. *Totem et Tabou*. Paris : Payot, 221 p., traduction de Samuel Jankélévitch.
- Fukushima, Isao. 2003. « Sacrifice à travers les textes : le sens de la pratique littéraire de Georges Bataille », *Études de langue et littérature françaises*, n°82, p. 133-145
- Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 312 p., rééd. dans *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1491 p., p. 29-292.
- Girard, René. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset, 534 p., rééd. dans *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1491 p., p. 293-700.
- Girard, René. 1978a. *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris : Grasset, 492 p., rééd. dans *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1491 p., p. 720-1222.
- Girard, René. 1978b. « Violence et représentation dans le texte mythique », *To Double Business Bound*, Baltimore : The Johns Hopkin University, ch. IX, p. 178-197, reproduit dans *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris : Grasset, 2002, 304 p., p. 27-64.
- Girard, René. 1982. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 298 p., rééd. dans *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1491 p., p. 1223-1487.



- Girard, René. 1996. La question de l'antisémitisme dans les Évangiles », *The Girard Reader, The Crossroad Publishing Company*, ch. XIV, p. 211-221, reproduit dans *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris : Grasset, 2002, 304 p., p. 181-198.
- Girard, René 2002. « Introduction » à *La Voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris : Grasset, 304 p., p. 7-26.
- Girard, René. 2003. *Le Sacrifice*. Paris : Bibliothèque nationale, 108 p.
- Girard, René. 2004. « Les appartenances » dans *Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard*, Domenica Mazzù (dir.), 311 p., p. 19-34.
- Girard, René. 2007. « Introduction » à *De la violence à la divinité*, Paris : Grasset, 2007, 1491 p., p. 7-28.
- Hughes, Derek. 2007. *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera*. New York : Cambridge University Press, 326 p.
- Lacan, Jacques. 2004. *L'Angoisse. Le Séminaire, Livre X (1962-1963)*. Paris : Seuil, 432 p.
- Lévi-Strauss, Claude. 1949. *Les Structures élémentaires de la parenté*. Paris : Presses universitaires de France, 639 p.
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée sauvage*. Paris : Agora, 347 p.
- Loisy, Alfred. 1920. *Essai historique sur le sacrifice*. Paris : Émile Nourry, 552 p.
- Mauss, Marcel et Henri Hubert. 1899. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*. Paris : Alcan, 138 p.
- Mauss, Marcel. 1926. *Manuel d'ethnographie*. Paris : Payot, 211 p.
- Meslin, Michel. 2000. « Le Sacrifice », dans *Encyclopédie des religions*, t. 2, Frédéric Lenoir et Ysé Tardan-Masquelier (dir.), Paris : Bayard, 2512 p., p. 1987-1995.
- Mizruchi, Susan L. 1998. *The Science of Sacrifice : American Literature and Modern Social Theory*. Princeton, NJ : Princeton University Press, 496 p.
- Reinach, Salomon. 1902 [1905]. « La théorie du sacrifice » dans *Cultes, mythes et religions*, t. 1, Paris : Ernest Leroux, 425 p., p. 96-104.
- Robertson Smith, William. 1889. *Lectures on the Religion of the Semites*. New York : D. Appleton & Company, 488 p.

Tylor, Edward Burnett. 1871. *Primitive Culture : Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, t. 2. Londres : John Murray, 426 p.

### Travaux critiques autour de l'œuvre de René Girard

Castella, Charles. 1972. *Structure romanesque et vision sociale chez Maupassant*. Lausanne : Éditions de l'âge d'homme, 299 p.

Escobar, Roberto. 2004. « Rivalité et mimesis. L'étranger de l'intérieur », dans *Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard*, Domenica Mazzù (dir.), 311 p., p. 201-236.

Florey, Sonya. 2003. *René Girard, critique littéraire ?* Lausanne : Archipel, collection « Essais », vol. 6, 99 p.

Golsan, Richard J. 1993. *René Girard and Myth. An Introduction*. New York et Londres : Routledge, 237 p.

Maurel, Olivier. 2002. *Essais sur le mimétisme. Sept œuvres littéraires et un film revisités à la lumière de la théorie de René Girard*. Paris : L'Harmattan, 227 p.

Moi, Toril. 1999. « The Missing Mother : René Girard's Oedipal Rivalries (1980) » dans *What is a woman ?*, Oxford : Oxford University Press, 517 p., p. 312-328.

Vinolo, Stéphane. 2010. *René Girard : un allumé qui se prend pour un phare*. Paris : Kimé, 133 p.

### Travaux théoriques autour du féminin, de la maternité et du rapport mère-enfant

Ariès, Philippe. 1960. *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris : Plon, 503 p.

Badinter, Élisabeth. 1980. *L'amour en plus*. Paris : Flammarion, 273 p.

Badinter, Élisabeth. 1992. *XY. De l'identité masculine*. Paris : Odile Jacob, 314 p.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, t. 2. Paris : Gallimard, 663 p.

Bernard, Jessie. 1974. *The Future of Motherhood*. New York : Dial Press, 426 p.

Bock, Gisela et Pat Thane. 1991. *Maternity and Gender Policies: Women and the Rise of the European Welfare States, 1880-1950s*. Londres : Routledge, 259 p.

- Bourassa, Henri. 1918. « Le droit de voter. La lutte des sexes. Laisserons-nous avilir nos femmes? », *Le Devoir*, 30 mars, p. 1.
- Bourassa, Henri. 1925. *Femmes-hommes ou hommes et femmes ? Étude à bâtons rompus sur le féminisme*. Montréal : Imprimerie du Devoir, 83 p.
- Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley : University of California Press, 263 p.
- Cixous, Hélène et Catherine Clément. 1975. *La Jeune Née*. Paris : Union générale d'éditions, collection 10/18, 296 p.
- Cixous, Hélène. 1975. « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, vol. 61, p. 39-54, rééd. dans *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris : Galilée, 2010, p. 35-68.
- Cixous, Hélène, Madeleine Gagnon et Annie Leclerc. 1977. *La Venue à l'écriture*. Paris : Union générale d'éditions, collection 10/18, 152 p.
- Collectif Les Chimères. 1975. *Maternité esclave*. Paris : Union générale d'éditions, collection 10/18, 319 p.
- Collin, Françoise. 1992. « Des enfants de femmes ou assez mômifié », dans *Les Enfants des femmes*, ouvrage collectif. Paris : Complexe, p. 81-85.
- Couchard, Françoise. 1991. *Emprise et violence maternelles*. Paris : Dunod, 272 p.
- Devereux, Georges. 1980. *Femme et mythe*. Paris : Flammarion, 341 p.
- diQuinzio, Patricce. 1999. *The Impossibility of Motherhood : Feminism, Individualism, and the Problem of Mothering*. New York et Londres : Routledge, 275 p.
- Dolérès, Jacques Amédée. 1918. *Hygiène et morale sociales : néo-malthusianisme, maternité, féminisme et l'éducation sexuelle*. Paris : Masson, 264 p.
- Duby, Georges. 1981. *Le Chevalier, la femme et le prêtre*. Paris : Hachette, 312 p.
- Duby, Georges et Michèle Perrot. 1990. *L'Histoire des femmes en Occident*, t. 1. Paris : Plon, 579 p.
- Dufourmantelle, Anne. 2001. *La Sauvagerie maternelle*. Paris : Calman-Lévy, 220 p.
- Friedan, Nancy. 1965. *La Femme mystifiée*. Paris : Denoël-Gonthier, traduction de *The Feminine Mystique*, 1963, New York : W. W. Norton & Company, 239 p.]
- Gage, Matilda Joslyn. 1893. *Woman, Church and State*. Chicago : C. H. Kerr, 554 p.

- Gélis, Jacques. 2006. *Les Enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne*. Paris : Audibert, 396 p.
- Héritier, Françoise. 1994. *Les Deux sœurs et leur mère. Anthropologie de l'inceste*. Paris : Odile Jacob, 376 p.
- Héritier, Françoise, 2000. « Présentation » dans *De l'inceste*, Françoise Héritier, Boris Cyrulnik et Aldo Naouri, Paris : Odile Jacob, 216 p., p. 7-22.
- Héritier, Françoise. 2002. *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*. Paris : Odile Jacob, 443 p.
- Irigaray, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 462 p.
- Irigaray, Luce. 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Éditions de Minuit, 217 p.
- Irigaray, Luce. 1979. *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris : Éditions de Minuit, 21 p.
- Irigaray, Luce. 1981. *Le Corps-à-corps avec la mère*. Montréal : Éditions de la Pleine Lune, 89 p.
- Irigaray, Luce. 1985. *Parler n'est jamais neutre*. Paris : Éditions de Minuit, 325 p.
- Irvine, Loudon. 1992. *Death in Childbirth : An International Study of Maternal Care and Maternal Mortality, 1800-1950*. Oxford : Oxford University Press, 622 p.
- Jacobs, Amber. 2007. *On Matricide : Myth, Psychoanalysis and The Law of The Mother*. New York : Columbia University Press, 219 p.
- Klein, Carole. 1984. *Mothers and Sons*. Boston : Houghton Mifflin Company, 272 p.
- Knibiehler, Yvonne. 2000. *Histoire des mères et de la maternité*. Paris : Presses universitaires de France, 128 p.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoir de l'horreur*. Paris : Seuil, 247 p.
- Kristeva, Julia. 1986. « L'amour maternel », dans *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de sciences*, Anne-Marie de Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.). Montréal et Grenoble : Presses de l'université de Grenoble et Saint-Martin, p. 49-51.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris : Gallimard, 264 p.
- McGlen, Nancy E., Karen O'Connor, Laura van Assendelft et Wendy Gunther-Canada. 1998. *Women, Politics, and American Society*. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 310 p.



- Morel, Marie-France. 2001a. « Images du petit enfant mort dans l'histoire », *Études sur la mort*, n° 119, p. 17-38.
- Morel, Marie-France. 2001b. « L'amour maternel : aspects historiques », *Spirale*, n°18, p. 29-55.
- Morel, Marie-France. 2008. « La mortalité maternelle : histoire et représentations (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle) », dans *Les Femmes et la mort. Réalités et représentations*, Élisabeth Lamotte et Julie Sauvage (dir.). Bordeaux : Presses de l'université de Bordeaux, 2008, 310 p., p. 25-42.
- Okin, Susan. 1979. « Woman's Place and Nature in a Functionalist World », dans *Women in Western Political Thought*. Princeton : Princeton University Press, 371 p., p. 73-98.
- Oakley, Ann. 1972. *Sex, Gender and Society*. Londres : Maurice Temple Smith Ltd., 225 p.
- Olivier, Christiane. 1980. *Les Enfants de Jocaste. L'Empreinte de la mère*. Paris : Denoël, 192 p.
- Olivier, Christiane. 1994. *Les Fils d'Oreste ou la question du père*. Paris : Flammarion, 197 p.
- Radl, Shirley L. 1973. *Mother's Day Is Over*. New York: Charterhouse, 234 p.
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York : W. W. Norton & Company, 318 p.
- Ross, Martine. 1983. *Le Prix à payer pour être mère*. Montréal : Éditions du Remue-ménage, 288 p.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1761. *Julie, ou La Nouvelle-Héloïse, ou Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Amsterdam : Marc-Michéy Rey, nombre de pages inconnu, réédité dans *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1961, 2160 p.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1762. *Émile, ou De l'éducation*. Amsterdam : Jean Néaulme, 364 p., réédité dans *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Pléiade, 1969, 2192 p.
- Roussel, Pierre. 1775. *Système physique et moral de la femme*. Paris : Vincent, 380 p.
- Sanger, Margaret. 1928. *Motherhood in Bondage*. New York : Brentano's, 446 p.
- Schneider, Michel. 2002. *Big Mother. Psychopathologie de la vie politique*. Paris : Odile Jacob, 256 p.
- Schneider, Monique. 1984. « Visages du matricide », dans *La Femme et la mort* (collectif) Toulouse : Presses de l'université du Mirail, 76 p., p. 19-30.
- Sebald, Hans. 1976. *Momism : The Silent Disease of America*. Chicago : Burnham, 318 p.

- Sineau, Mariette et Évelyne Tardi. 1993. *Droits des femmes en France et au Québec 1940-1990*. Montréal : Éditions du Remue-Ménage, 1993, 153 p.
- Thébaud, Françoise. 1986. *Quand nos grands-mères donnaient la vie. La maternité en France dans l'entre-deux-guerres*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 316 p.
- Tombeur, Paul. 2005. « Maternitas dans la tradition latine », *Histoire, femmes et sociétés*, vol. 21, p. 139-149.
- Vilaine, Anne-Marie de. 1986a. « De l'oubli du don maternel au refus de reconnaître la dette à la mère », dans *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de sciences*, Anne-Marie de Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), Montréal et Grenoble : Presses de l'université de Grenoble et Saint-Martin, p. 207-219.
- Vilaine, Anne-Marie de. 1986b. « Mère-fille-mère : j'aurais aimé nous inventer une autre histoire », dans *Maternité en mouvement. Les femmes, la re/production et les Hommes de sciences*, Anne-Marie de Vilaine, Laurence Gavarini et Michèle Le Coadic (dir.), Montréal et Grenoble : Presses de l'université de Grenoble et Saint-Martin, p. 58-61.
- Woolf, Virginia. 1931 [1942]. « Professions for Women », dans *The Death of the Moth and Other Essays*. Londres : The Hogarth Press, 248 p., p. 236-238.
- Wylie, Philip. 1942. *Generation of Vipers*. New York : Rinehart, 331 p.

### Travaux théoriques autour du féminin et de la maternité en littérature

- Boisclair, Isabelle. 2004. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*. Québec : Nota bene, 392 p.
- Boynard-Frot. 1982. *Un matriarcat en procès : analyse systématique de romans canadiens-français : 1860-1960*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 231 p.
- Caron, Valérie. 2002. « *Le Bruit des choses vivantes* et *Tableaux*: voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise. », *Voix et Images*, vol. 28, n°1 (82), p. 126-41.
- Collet, Paulette. 1980. « Les romancières québécoises des années 1960 face à la maternité », *Atlantis*, vol. 5, n°2, printemps, p. 131-141.
- Daly, Brenda O. et Maureen T. Reddy. 1991. « Introduction », dans *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 297 p., p. 1-18.

- Giorgio, Adalgisa. 2002. *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Oxford : Berghahn, 272 p.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington : Indiana University Press, 244 p.
- Huston, Nancy. 1990. *Journal de la création*. Paris : Seuil, 258 p.
- Ringuet, Chantal. 2007. « Enjeux créateurs et mortifères de la transmission entre mère et fils chez Madeleine Gagnon (1995), Anne Hébert (1999) et Suzanne Jacob (2001) ». Thèse de doctorat réalisée à L'Université du Québec à Montréal, 338 p.
- Saint-Martin, Lori. 1999. *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Éditions Nota Bene, 331 p.
- Saint-Martin, Lori. 2010. *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 428 p.
- Smart, Patricia. 1988. *Écrire dans la Maison du Père*. Montréal : XYZ Éditeur, 372 p.
- Sœur Sainte-Marie-Éleuthère. 1964. *La Mère dans le roman canadien-français*. Québec : Presses de l'université Laval, 124 p.
- Vanasse, André. 1990. *Le Père vaincu, la Méduse et les fils castrés. Psychocritique d'œuvres québécoises contemporaines*. Montréal : XYZ, 121 p.

### **Théorie littéraire**

- Axthelm, Peter M. 1967. *The Modern Confessional Novel*. New Haven et Londres : Yale University Press, 189 p.
- Bakhtine, Mikhail. 1975 [1978]. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 491 p.
- Ducrot, Oswald. 1984. « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation » dans *Le Dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, 240 p. p. 171-237.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris : Seuil, 286 p.
- Haddad-Wotling, Karen. 2004. *L'enfant qui a failli se taire. Essai sur l'écriture autobiographique*. Paris : Honoré Champion, 269 p.
- Kahn, Madeleine. 1991. *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*. Ithaca : Cornell University Press, 172 p.

- Lejeune, Philippe. 1971. *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 192 p.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 357 p.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington : Indiana University Press, 211 p.
- Robert, Raymonde. 1981. *Le Conte de fées littéraire en France de la fin du XVII<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy, 509 p.
- Suhonen, Katri. 2009. *Prêter la voix. La condition masculine et les romancières québécoises*. Montréal : Éditions Nota bene, 290 p.
- Watchel, Andrew. 1990. *Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth*. Palo Alto : Stanford University Press, 274 p.

### Études critiques autour de l'œuvre d'Anne Hébert

- Bouchard, Denis. 1977. *Une lecture d'Anne Hébert ; à la recherche d'une mythologie*. Montréal : Hurtubise, collection « Littérature », n°34, 311 p.
- Fonteneau, Anne. 2000. « La Maternité dans l'œuvre d'Anne Hébert : une illustration des théories de Luce Irigaray », *Religiologiques*, n°22, p. 169-187.
- Harvey, Robert. 1982 [1989]. « Pour un nouveau *Torrent* », préface à l'édition du recueil *Le Torrent* (Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989, 181 p.), p. 7-18.
- Hesbois, Laure. 1987. « Schéma actanciel d'un pseudo-récit : "Le Torrent" d'Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 13, n°1 (37), p. 104-114.
- Marcheix, Daniel. 2005. *Le Mal d'origine. Temps et identité dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*. Québec : L'instant même, 544 p.
- Marcotte, Pierre. 1964. « Réédition d'un grand livre : *Le Torrent* d'Anne Hébert », *La Presse*, 18 janvier, p. 6.
- Pagé, Pierre. 1965. *Anne Hébert*. Montréal : Fidès, 189 p.
- Picard-Drillien, Anne-Marie. 2006. « L'Enfant du *Torrent* ou le sujet de l'œuvre en puissance », *Anne Hébert en revue*, Janet Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), Montréal : Presses Universitaires du Québec, 244 p., p. 93-114



- Saint-Martin, Lori. 1999. *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Éditions Nota Bene, 331 p.
- Thério, Adrien. 1972. « La maison de la belle et du prince ou l'enfer dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », dans *Livres et auteurs québécois 1971*, Montréal : Jumonville, p. 284.
- Thomas, Jean-Pierre. 2000. « L'univers sacré d'Anne Hébert : du désir mimétique au sacrifice », dans *Les Cahiers Anne Hébert*, vol. 2, « Anne Hébert et la modernité », p. 59-80.
- Vanasse, André. 1982. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, p. 441-448.
- Vaucher, Anne-Marie de. 1996. « Dès le début, la violence : "Le Torrent" d'Anne Hébert » dans *Canadian Studies in Italy/Études canadiennes en Italie: 1955-1996*, Anne-Marie de Vaucher et Caterina Ricciardi (dir.), Roma : Semar, no 2, 149 p., p. 57-89

### Études critiques autour de l'œuvre de Joyce Carol Oates

- Chi, Yuan-Wen. 1986. Chi, Y. W. « Images of women in Joyce Carol Oates's family trilogy », *American Studies*, vol. 16, n°1, p. 51-73.
- Creighton, Joanne V. 1979. « Unliberated women in Joyce Carol Oates's Fiction », dans *Critical essays on Joyce Carol Oates*, Linda Wagner (dir.), Boston : G. K. Hall & Co, 180 p., p. 148-156
- Daly, Brenda O. 1996. *Lavish Self-Divisions : The Fiction of Joyce Carol Oates*. Jackson : University of Mississippi Press, 278 p.
- Dike, Donald. 1974. « The Aggressive Victim in the Fiction of Joyce Carol Oates », *Greyfriar*, vol. 15, p. 13-29.
- Friedman, Ellen G. 2006. « Feminism, Masculinity and Nation in Joyce Carol Oates's Fiction », *Studies in the Novel*, n°38, hiver, p. 478-493.
- Hebel, Udo. 1991. « Breaking through the "Suburban Wasteland" : Transgression as Affirmation of the Self in Joyce Carol Oates's *Expensive People* », *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, vol. 16, n°1, p. 13-29.
- Horeck, Tanya. 2010. « Lost Girls : The Fiction of Joyce Carol Oates » *Contemporary Women's Writing*, vol. 4, n°1, p. 24-39.
- Johnson, Greg. 1998. *Invisible Writer. A Biography of Joyce Carol Oates*. New York : Dutton, 492 p.

- Mulryan John. 1993. « The Genderfication of Literature : Cross-Gender Writing in Joyce Carol Oates's *Expensive People* and Brian Moore's *I Am Mary Dunne* », *CEA Critic : An Official Journal of the College English Association*, n°56, automne, p. 117-125.
- Oates, Joyce Carol. 1981. « Why Is Your Writing So Violent ? », *New York Times*, 29 mars, reproduit en ligne : <http://www.nytimes.com/books/98/07/05/specials/oates-violent.html>, consulté le 11 juillet 2012.
- Oates, Joyce Carol. 1982. « Stories That Define me », *New York Times*, 11 juillet, reproduit en ligne : <http://www.nytimes.com/books/98/07/05/specials/oates-define.html>, consulté le 11 juillet 2012.
- Oates, Joyce Carol. 1990. « Afterword. *Expensive People* : The Confessions of a "Minor Character" », postface à l'édition de 1990 d'*Expensive People* chez New York : The Modern Library, p. 221-224.
- Pinsker, Sanford. 1979. « Suburban Molesters : Joyce Carol Oates' *Expensive People* », dans *Critical essays on Joyce Carol Oates*, Linda Wagner (dir.), Boston : G. K. Hall & Co, 180 p., p. 93-101.
- Showalter, Elaine. 2006. « Introduction : The Wonderland Quartet », introduction à l'édition de 2006 d'*Expensive People* chez New York : The Modern Library, p. xv-xxiv.
- Waller, Gary. 1979. *Dreaming America: Obsession and Transcendence in the Fiction of Joyce Carol Oates*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 224 p.

### Études critiques autour de l'œuvre de Marie-Claire Blais

- Fabi, Thérèse. 1973. *Le Monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*. Montréal : Éditions Agence Jeanne d'Arc, 193 p.
- Fouchereaux, Jean. 1986. « Feminine Archetypes in Colette and Marie-Claire Blais », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 19, n° 1, printemps, p. 43-49.
- Gilbert, Paula Ruth. 2006. *Violence and the Female Imagination. Quebec's Women Writers Re-Frame Gender in North American Cultures*. Montréal : McGill-Queen's Press, 426 p.
- Goldmann, Lucien. 1970. « Note sur deux romans de Marie-Claire Blais » dans *Structures mentales et création culturelle*, Paris: Anthropos, 490 p., p. 401-414.
- Godard, Barbara. 1981. « Blais's *La Belle Bête* : Infernal Fairy Tale » dans *Violence dans le roman canadien depuis 1960*, Virginia Harger Grinling et Terry Goldie (dir.), St. John's: St. John's Memorial University, 199 p., p. 159-75.

- Green, Mary Jean. 1995. *Marie-Claire Blais*. New York : Twaine, 152 p.
- Green, Mary Jean. 1985. « Redefining the Maternal : Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais », dans *Tradionalism, Nationalism and Feminism. Women Writers of Quebec*, Paula Gilbert Lewis (dir.), Westport : Greenwood Press, 280 p., p. 125-139.
- Lepage, Yvan G. 1980. « Sicut enim Narcissus : La Belle Bête de Marie-Claire Blais », *Incidences*, vol. 4, n°2-3, p. 101-08.
- Marcotte, Gilles. 1960. « Une romancière de vingt ans (*La Belle Bête*) », *Canadian Literature*, n° 3, p. 71-72.
- Saint-Martin, Lori. 1994. « Le corps et la fiction à réinventer: métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, n°2, p. 115-134.
- Saint-Martin, Lori. 1999. *Le Nom de la Mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*. Montréal : Éditions Nota Bene, 331 p.
- Slama, Béatrice. 1983. « *La Belle Bête*, ou la double scène », dans *Voix et images*, vol. 3, n° 2, hiver, p. 213-28.
- Tremblay, Victor-Laurent. 2000. « L'inversion mythique dans *La Belle Bête* de Marie-Claire Blais ». En ligne : <http://journals.hil.unb.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/index.php/scl/article/view/12841/13868>, consulté le 11 juillet 2012.

### Études critiques autour de l'œuvre de Marguerite Duras

- Allamand, Carole. 2002. « Au défaut des mères : Yourcenar, Duras et la création littéraire », *The French Review*, vol. 75, n°5, p. 891-902.
- Assouline, Pierre. 1991. « La vraie vie de Marguerite Duras », *Lire*, n°193, p. 49-59.
- Borgomano, Madeleine. 1985. *Duras : Une lecture des fantasmes*. Bruzelles : Éditions Cistre, coll. « Essais », 237 p.
- Chevillot, Frédérique. 2000. « La maladie de la mère : mère y es-tu? Me mens-tu? Es-tu sourde? » dans *The Mother In/and French Literature*, Norman Buford (dir.), Amsterdam et Atlanta : Rodopi, 233 p., p. 157-166.
- Cousseau, Anne. 1999. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Paris : Droz. 462 p.
- Delvaux, Martine. 2005. *Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Montréal : Presses de l'université de Montréal, 226 p.

- Duras, Marguerite. 1977. « Entretien avec Michèle Manceaux », *Marie-Claire*, n°297, mai.
- Duras, Marguerite. 1993. « Ma mère avait... » dans *Le Monde extérieur. Outside 2*. Paris : P. O. L., 233 p., p. 198-206.
- Fan, Rong. 2007. *Marguerite Duras : la relation frère-sœur*. Paris : L'Harmattan, 248 p.
- Lane, Nancy. 1999. « Duras and Cardinal : Writing the (M)Other », *French Forum*, vol. 24, n°2, p. 215-232.
- O'Neill, Kevin. 1991. « Structures of Power in Duras's *Un barrage contre le Pacifique* », *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 45, n°1/2, p. 47-60.
- Selous, Trista. 1988. *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. New Haven et Londres : Yale University Press, 260 p.
- Tison-Braun, Micheline. 1984. *Marguerite Duras*. Amsterdam : Rodopi, 80 p.
- Tomiche, Anne. 1989. « The Body : Figure/Text. A Reading of Marguerite Duras and Gertrude Stein ». Thèse de doctorat réalisée à The University of California, Irvine, 359 p.
- Tomiche, Anne. 2005. « Récits de mémoire : du ravissement de la mémoire à la mémoire en partage (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* et *India Song*) », *Roman 20-50 : revue d'étude du roman du XX<sup>e</sup> siècle*, numéro hors-série, octobre, reproduit en ligne : <http://dec84.univ-paris13.fr/internet/internet/cenel/articles/Tomiche%20Duras.pdf>, consulté le 11 juillet 2012.
- Van de Biezenbos, Lia. 1995. *Fantasmes maternels dans l'œuvre de Marguerite Duras. Dialogue entre Duras et Freud*. Amsterdam : Rodopi, 214 p.

### Études critiques autour de l'œuvre de Sylvia Plath

- Bennett, Paula. 1986. « Sylvia Plath : Fusion and the Divided Self » dans *My Life A Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*, Boston : Beacon Press, 300 p.
- Bonds, Diane. 1990. « The Separative Self in Sylvia Plath's *The Bell Jar* », *Women's Studies*, vol. 18, n°1, p. 49-64.
- Boyer, Marilyn. 2004. « The Disabled Female Body as a Metaphor for Language in Sylvia Plath's *The Bell Jar* », *Women's Studies*, vol. 33, n°2, p. 199-223.



- Brain, Tracy. 2006. « Dangerous Confessions : The Problem of Reading Sylvia Plath Biographically », dans *Modern Confessional Writing : New Critical Essays*, Jo Gill (dir.), Londres : Routledge, 196 p., p. 11-32.
- Broe, Mary Lynn. 1980. « A Subtle Psychic Bond : Sylvia and Aurelia Schober Plath in Letters Home » dans *The Lost Tradition: Mothers and Daughters in Literature*, Esther Broner et Cathy Davidson (dir.), New York : Frederick Ungar, 327 p., p. 217-230.
- Budick, E. Miller. 1987. « The Feminist Discourse of Sylvia Plath's *The Bell Jar* », *College English*, vol. 49, n° 8, p. 872-885.
- Coyle, Susan. 1984. « Images of Madness and Retrieval : An Exploration of Metaphor in *The Bell Jar* », *Studies in Fiction*, n°12m o. 161-174.
- Dobbs, Jeannine. 1977. « "Viciousness in the Kitchen" : Sylvia Plath's Domestic Poetry », *Modern Language Studies*, vol. 7, n°2, p. 11-25.
- Freedman, William. 1993. « The Monster in Plath's "Mirror" », *Papers on Language and Literature*, vol. 108, n°5, p. 152-169.
- Huston, Nancy. 1990. *Le Journal de la création*. Paris : Seuil, 258 p.
- Kirk, Connie Ann. 2004. *Sylvia Plath : A Biography*. Westport : Greenwood Publishing House, 135 p.
- Kroll, Judith. 1976. *Chapters in a Mythology : The Poems of Sylvia Plath*. New York : Harper, 303 p.
- Leach, Laurie. 2003. « Sylvia Plath's *The Bell Jar* : Trapped by the Feminine Mystique (1963) » dans *Women in Literature: Reading Through the Lens of Gender*, Jerilyn Fisher et Ellen S. Silber (dir.), Westport : Greenwood Press, 358 p., p. 35-37.
- Markey, Janice. 1993. *A Journey Into the Red Eye : The Poetry of Sylvia Plath*. Londres : The Women's Press, 216 p.
- Paul, Alexander. 1991. *Rough Magic : A Biography of Sylvia Plath*. New York : Viking, 402 p.
- Perloff, Marjorie. 1972. « A Ritual for Being Born Twice : Sylvia Plath's *The Bell Jar* », *Contemporary Literature*, vol. 13, n°4, automne, p. 507-22.
- Quinn, Bernetta. 1979. « Medusan Imagery in Sylvia Plath » dans *Sylvia Plath : New Views on the Poetry*, Gary Lane (dir.), Baltimore : Johns Hopkins University Press, 264 p., p. 97-115.
- Uroff, Margaret D. 1973. « Sylvia Plath on Motherhood », *The Midwest Quarterly*, automne, p. 70-90.

Wagner, Linda. 1986. « Plath's *The Bell Jar* as Female 'Bildungsroman' », *Women's Studies : An Interdisciplinary Journal*, vol. 12, n° 1-6, p. 55-68, reproduit en ligne : <http://www.sylvia-plath.de/plath/wagner2.html>, consulté le 11 juillet 2012.

Wagner-Martin, Linda. 1999. *Sylvia Plath : A Literary Life*. New York : Palgrave Macmillan, 184 p.

### Études critiques autour de l'œuvre de Simone de Beauvoir

Angelfors, Christina. 1991. « La Parole paralysée : une lecture du mode de narration dans *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 8, p. 131-36.

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le Deuxième Sexe*, t. 2. Paris : Gallimard, 663 p.

Beauvoir, Simone de. 1965. « Que peut la littérature? », Paris : UGE, p. 73-92.

Bertrand, Marc. 1992. « *Les Belles Images* ou la tentation de l'indifférence », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, p. 49-54.

Corbin, Laurie. 1996. *The Mother Mirror : Self-Representation and the Mother-Daughter Relation in Colette, Simone de Beauvoir, and Marguerite Duras*. New York : Peter Lang, 169 p.

Holland, Allison. 1998-99. « Simone de Beauvoir's Writing Practice : Madness, Enumeration and Repetition in *Les Belles Images* », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 15, p. 113-125.

Kadoglou, Triantafyllia. 2007. « *Les Belles Images* : au carrefour de Delphes ou à la route de Mycènes ? », *République des lettres*, en ligne : <http://www.republique-des-lettres.fr/1622-simone-de-beauvoir.php>, consulté le 11 juillet 2012.

Lamoureux, Diane. 1999. « Le Paradoxe du corps chez Simone de Beauvoir », *Labyrinth*, vol. 1, n°1, reproduit en ligne : [http://classiques.uqac.ca/contemporains/lamoureux\\_diane/paradoxe\\_corps\\_beauvoir/paradoxe\\_corps\\_beauvoir\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/lamoureux_diane/paradoxe_corps_beauvoir/paradoxe_corps_beauvoir_texte.html)

Nyarku, Raija. 1992. « *Les Belles Images* de Simone de Beauvoir : la femme et le langage », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 9, p. 55-59.

Patterson, Yolanda Astarita. 1986. « Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood », *Yale French Studies*, n° 72, « Simone de Beauvoir : Witness to a Century », p. 87-105.

Patterson, Yolanda Astarita. 1989. *Simone de Beauvoir and the Demystification of Motherhood*. Londres : UMI Research Press, 445 p.

Test, Mary Lawrence. 1994. « Simone de Beauvoir : le refus de l'avenir : l'image de la femme dans *Les Mandarins* et *Les Belles images* », *Simone de Beauvoir Studies*, vol. 11, p. 19-29.

Waeli-Walters, Jennifer. 1978. « Plus ça change : A Study of *Les Belles Images* in Relation to *Le Deuxième Sexe* », *Perspectives on Contemporary Literature*, vol. 4, p. 22-31.

### Autres

Bettelheim, Bruno. 1976. *Psychanalyse des contes de fées*, traduit par Théo Carlier. Paris : Robert Laffont, coll. « Pocket », 477 p.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. Londres et New York : Routledge, 172 p.

Gastambide, Michèle. 2002. *Le meurtre de la mère : traversée du tabou matricide des origines à nos jours*. Paris : Desclée de Brouwer, 313 p.

Gély, Véronique. 2007. « Les sexes de la mythologie. Mythes, littérature et *gender* », dans *Littérature et identités sexuelles*, Anne Tomiche et Pierre Zobermann (éd.). Paris : Champ Social, coll. « Poétiques Comparatistes », 191 p., p. 47-90

Girard, René. 2008. *Anorexie et désir mimétique*. Paris : L'Herne, 125 p.

Leach, Edmund. 1973. *Lévi-Strauss*. Londres : Fontana Press, 146 p.

Roman, Myriam et Anne Tomiche. 2001. *Figures du parasite*. Clermont-Ferrand : Presses de l'université Blaise Pascal, 287 p.

Propp, Vladimir. 1965. *Morphologie du conte*, traduit par Marguerite Derrida. Paris : Seuil, coll. « Poétique », 255 p.

Purkiss, Diane. 1992. « Women's Rewriting of Myth », dans *The Feminist Companion to Mythology*, Carolyn Larrington (dir.), Londres : Harper Collins, 480 p., p. 441-457.

Tremblay, Victor-Laurent. 1991. *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 362 p.

Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet. 1972. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : François Maspero, 185 p.